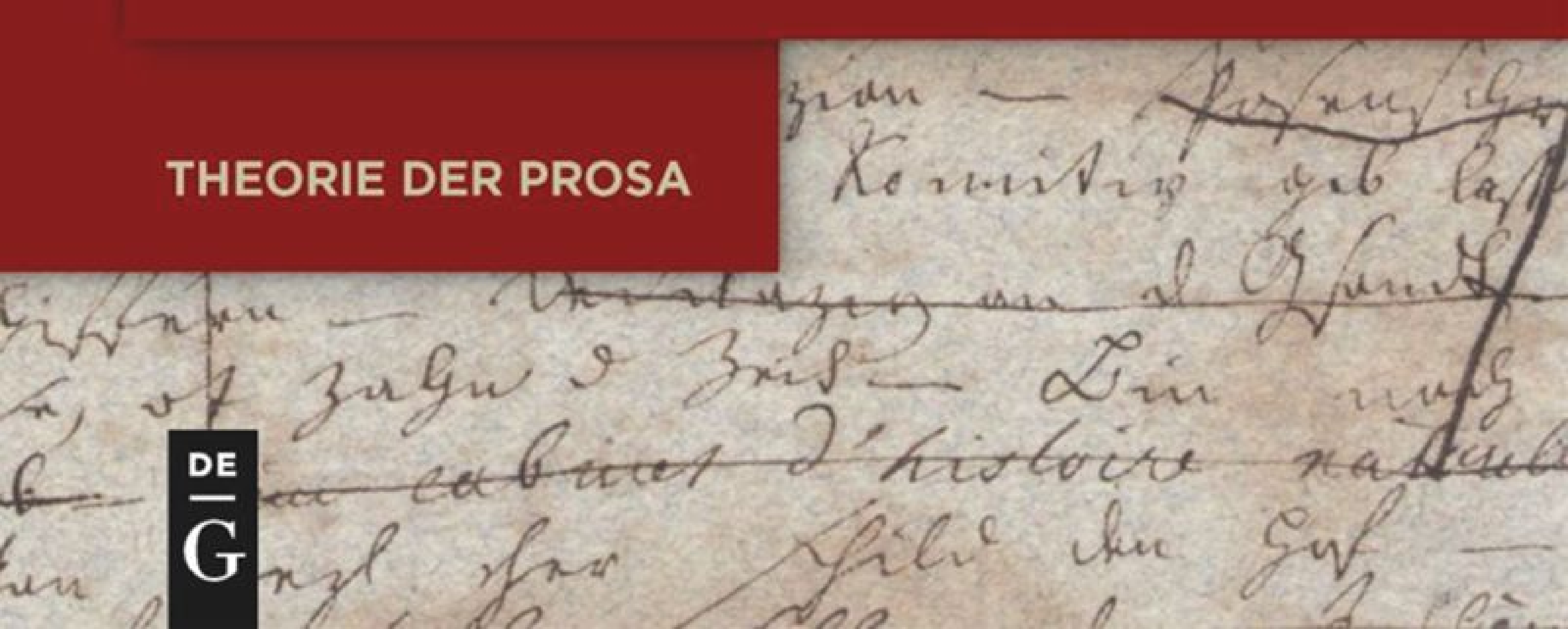
DE GRUYTER

Sina Dell'Anno

SATURA – MONSTRÖSES SCHREIBEN IN ANTIKE UND AUFKLÄRUNG

LUCILIUS, VARRO, HORAZ, PETRON, MARTIANUS CAPELLA, HAMANN, JEAN PAUL

THEORIE DER PROSA



Sina Dell'Anno

satura – Monströses Schreiben in Antike und Aufklärung

Theorie der Prosa

Herausgegeben von Ralf Simon

Sina Dell'Anno

satura – Monströses Schreiben in Antike und Aufklärung

Lucilius, Varro, Horaz, Petron, Martianus Capella, Hamann, Jean Paul

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



ISBN 978-3-11-099857-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-100135-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-100138-8
ISSN 2748-5447
DOI https://doi.org/10.1515/9783111001357



Library of Congress Control Number: 2023932132

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Jean Paul: Aus den Vorarbeiten zum *Quintus Fixlein*. Manuskript aus dem Nachlass, Faszikel XXVa, Konvolut 2, Bl. 1r. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

»Sprechen können heißt über alles Gesprochene hinaus und heißt nie genug sprechen können. Der Agent jenes Darüber-hinaus und dieses Nie-genug ist die Philologie.«

Werner Hamacher

»Where in the waste is the wisdom?«

James Joyce

Dank

Dieser Beitrag zur allgemeinen Literaturwissenschaft wurde im Dezember 2021 als Dissertation von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel angenommen. Er ist das Produkt eines vieljährigen Nachdenkens über die *satura* und die Fragen der literarischen Unform und verdankt sich dem unschätzbaren Privileg, im geschützten Rahmen eines vom SNF finanzierten Forschungsprojektes die Langsamkeit des philologischen Lesens auskosten zu dürfen.

Mein tiefer Dank gilt, ohne dass ich sie hier namentlich aufführen könnte, all denen, die das vergangene Jahrfünft durch ihr Interesse an meinen Überlegungen, ihre Freude an meinem Übermut und ihren engagierten Ein- und Zuspruch zu einem sehr glücklichen Abschnitt meines Forscherinnenlebens gemacht haben. Ausdrücklich danken möchte ich Ralf Simon und Melanie Möller, ohne deren großes Vertrauen in meine Grenzgänge zwischen Antike und Moderne dieses Buch nicht hätte entstehen können; sodann meinen Basler Kollegen Achim Imboden und Jodok Trösch, für einen vitalen und über das Fachliche weit hinausgehenden Austausch. Zu den Gesprächspartner:innen, die mein Nachdenken beflügelt haben, zählen Christian Benne, Tobias Bulang, Klaus Birnstiel, Till Dembeck, Sven Durrer, Henriette Harich-Schwarzbauer, Anselm Haverkamp, Niklas Holzberg, Alexander Honold, Nicola Kaminski, Elsa Kammerer, Joel Relihan, Philipp Rohrer, Cédric Scheidegger-Lämmle, Jürgen-Paul Schwindt und Stefan Willer. Ein ganz besonderer Dank gilt denjenigen, die diese Arbeit in ihrer finalen Phase begleitet und tatkräftig unterstützt haben: Laila Dell'Anno, Nicolas Fink, Simon Godart, Christian Guerra, Emmanuel Heman, Fabian Känzig, Leonard Keidel, Tobias Klein, József Krupp, Janneke Meissner, Reto Zingg und – vor allen und allem – Stephan Neidhart.

Inhaltsverzeichnis

Teil II **Antike**

Auftakt

Vor ihrer himmlischen Vermählung mit Mercur erhält Philologia Besuch von der personifizierten Unsterblichkeit:

> *et cum dicto leniter dextra cordis eius pulsum pectusque pertractat* [*Athanasia*], *ac nescioqua intima plenitudine distentam magno cum turgore respiciens, ›ni haec‹, inquit ›quibus plenum pectus geris, coactissima egestione vomueris forasque diffuderis, immortalitatis sedem nullatenus obtinebis,‹ at illa omni nisu magnaque vi quicquid intra pectus persenserat evomebat. tunc vero illa nausea ac vomitio laborata in omnigenum copias convertitur litterarum. cernere erat, qui libri quantaque volumina, quot linguarum opera ex ore virginis diffluebant.* […] *sed dum talia virgo undanter evomeret, puellae quamplures, quarum Artes aliae, alterae dictae sunt Disciplinae, subinde, quae ex ore virgo effuderat, colligebant in suum unaquaeque illarum necessarium usum facultatemque corripiens. ipsae etiam Musae, praesertim Vranie Calliopeque, innumera gremio congessere volumina.*
>
> Und zugleich mit diesen Worten fühlte sie [Athanasia] leicht ihren Herzschlag und ihre Brust ab; und als sie da bemerkte: Das war von innen her prall voll und mächtig aufgetrieben, da sagte sie: ›Wenn Du das nicht, wovon die Brust so voll Du trägst, in heftigster Entleerung ausbrichst und aus Dir nach außen bringst, so wirst den Wohnsitz der Unsterblichkeit auf keine Weise Du behaupten.‹ Da aber brach sie mit aller Anspannung und großer Kraftanstrengung alles, was je in ihrem Busen sie erwogen hatte, aus. Da wandelte sich dies Erbrechen und Herausgewürgt-Erbrochene um in Riesenmengen Schrifttums aller Art. Da war zu sehen, welche Bücher und wieviele Bände, wieviele Werke der Zungen aus dem Munde der Frau entströmten. […] Während die junge Frau dies alles reichlich ausspie, da fand sich eine ganz schön stattliche Schar von jungen Mädchen ein, die nannte man teils *Artes*, teils auch *Disciplinae*, und die nun sammelten vom Boden auf, was aus der Jungfrau Mund entflossen war; und von ihnen eine jede riss an sich, was ihr davon für ihren Zweck von Nutzen war. Sogar die Musen selber, und besonders Urania und Calliope, trugen in ihrem Schoß unzählige Bände zusammen.[1]

Nicht (nur), weil es sich um eine treffliche Beschreibung der Dynamik handelt, die akademischen Qualifikationsschriften zugrunde liegt, steht die infame »Vomier-Szene«[2] aus Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* am Anfang dieses Buches. Es ist kein vorteilhaftes Licht, das hier auf die Gelehrsamkeit fällt: Die allegorische Rahmenerzählung von der Hochzeit der Philologia mit Mercur, in die Martianus seine Darstellung der sieben Freien Künste einbettet, präsentiert uns die sterbliche *philologia* als personifizierten Heißhunger auf ›Schrifttum aller Art‹

1 Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (fortan Mart. Cap.) II,135–138. Der lateinische Text folgt der kritischen Ausgabe von Willis (1983); Übersetzung hier und im Folgenden nach Zekl 2005, hier: 77.

2 Zekl 2005, 7.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-201

(*omnigenum copia litterarum*); die Produktion von Büchern entsprechend als Konsequenz pathologischer Übersättigung und damit verbundener Verdauungsschwierigkeiten. Tatsächlich haben wir es bei der geschilderten *purgatio* also zuallererst mit einer drastisch verleiblichten Szene der ›Edition‹ zu tun: das Von-sich-Geben von Büchern als Weg zur Unsterblichkeit; ein Witz, der noch anderthalb Jahrtausende später nichts an literarischer Attraktivität eingebüßt hat.[3] Dabei erstaunt es kaum, dass die allegorische Kur gerade in der philologischen Zunft immer wieder als eine geschmacklose Provokation aufgefasst wurde, scheint sie doch die Produkte des philologischen Studiums als Inbegriff nutzlosen Ballasts zu verspotten: Erst nachdem Philologia sich der enormen *copia bibliothecalis* (Mart. Cap. II,139) entledigt hat, kann sie in metaphysische Sphären aufsteigen, um sich im Beisein der olympischen Götter mit Mercur, dem personifizierten Logos, zu vermählen.[4] Immerhin: Einmal ausgekotzt, scheint der Apotheose der Gelehrsamkeit nichts im Wege zu stehen.

Die Aufmerksamkeit indes alleine auf den Aspekt der *purgatio* zu richten und das Erbrechen als Moment einer gelingenden Vergöttlichung sterblichen Wissens zu begreifen, ginge an der abgründigen Pointe der allegorischen Erzählung vorbei. Diese liegt in der Szene der Rezeption, die sich in der zitierten Passage an die allegorische Produktionsästhetik knüpft: Die Unmenge an buchgewordenem Wissen, die Philologia erbricht, bleibt nämlich nicht ungenutzt liegen. Vielmehr speist die *doctissima virgo* (Mart. Cap. I,22) damit sowohl die Musen als auch jene *artes*, deren Darstellung Martianus' umfangreiches Werk gewidmet ist. Im symposiastischen Rahmen des himmlischen Hochzeitsfestes haben die personifizierten Künste denn auch ihren erneuten Auftritt: Bevor die Frischvermählten zum Vollzug der Ehe ins Schlafgemach geleitet werden, wird eine nach der anderen als zukünftige Dienerin Philologias vorgeführt, um sich in ausufernden Selbstdarstellungen zu ergehen (Mart. Cap. III,229–IX,995). Deutlich zeigt sich hier die Subversivität der erzählerischen Rahmung, in die Martianus sein enzyklopädisches Lehrbuch fasst: Nicht nur erscheint der didaktische Hauptteil des Werks im allegorischen Szenario damit als eine äußerst strapaziöse Digression, ein qualvolles Verzögern des ehelichen Aktes.[5]

---

3 Man denke etwa an Arno Schmidts *Tina oder über die Unsterblichkeit*, einer Fahrt in den Hades der Schriftsteller, welche die Verewigung durch das Schreiben in ihren höllischen Dimensionen zeigt.

4 In diesem Sinne präsentiert Lenaz 1975, 23–25 die Vomier-Szene als eine notwendige Reinigung vom weltlichen Wissen vor der Initiation in die Sphäre des himmlischen Lichts. Vgl. zur Identifikation Mercurs Hadot 2009, 25.

5 Vgl. zu dieser Dimension der enzyklopädischen Darstellung (»that most unwanted of wedding presents«) Relihan 1993, 137; auch Sabine Grebe weist darauf hin, dass die Präsentation der *artes* immer wieder »bis zum Überdruß der göttlichen Zuhörerschaft« geht (Grebe 1999, 23).

Darüber hinaus wird der derart beschenkten Philologia hier über sieben lange Bücher ebenjene Gelehrsamkeit vorgekäut, die sie im zweiten Buch *omni nisu magnaque vi* von sich gegeben hatte.[6] Offensichtlich gibt es vor den *litterae* kein Entrinnen. Anstatt in die transzendente Vergeistigung führt uns der Text in eine nicht enden wollende Rumination von halbverdautem Wissen.[7] Was sich als Apotheose der Bildung ankündigte, gerät zur Parodie einer unersättlichen Gelehrsamkeit.

›Geschmacklos‹ und ›ungenießbar‹ hat man Martianus' ebenso hypertrophe wie literarisch verspielte Enzyklopädie denn auch immer wieder genannt.[8] Mit sichtlichem Ekel spricht etwa Teuffels *Geschichte der römischen Literatur* von

> Martians unversieglichem Wortschwall, der den völligen Mangel an plastischer Gestaltungskraft ersetzen soll und in einem unleidlichen Gemisch von Abstraktionen, Alt- und Neulatein, poetischen und prosaischen Wendungen nur auf eine [sic!] halbes ungefähres Verständnis des umnebelten Lesers rechnend die schulmeisterliche Verschrobenheit des Verf. bekundet.[9]

Es ist freilich nicht so, dass Martianus sich der hypertrophen Unform seines prosimetrischen Werkes nicht bewusst gewesen wäre. Tatsächlich fehlt es im Text nicht an Distanzierungsversuchen, in denen der Erzähler die Verantwortung für das Vorgelegte entschieden von sich weist. Nicht er, so lautet die wiederholt vorgebrachte Apologie, habe sich das Ganze ausgedacht. Vielmehr gebe er lediglich eine Geschichte wieder, die eine gewisse »Satura« ihm in einer langen Nacht erzählt habe (Mart. Cap. I,2). Als der Erzähler am Ende des neunten und letzten Buches auf ›sein‹ Werk zurückblickt, expliziert er die stilistischen Implikationen dieser auktorialen Fiktion in aller Deutlichkeit. »Satura« habe nicht nur alles »in neun Bücher aufgeteilt« (Mart. Cap. IX,998):

---

6 Diesen Umstand hebt auch Cullhed 2015, hier: 379 hervor.

7 Es ist ein buchstäbliches ›Feedback‹ zwischen der Philologie und den ihr zudienenden akademischen *artes*, das manch Lehrstuhlinhaber:in an die Lektüre allzu beflissener Dissertationen erinnern mag.

8 Vgl. zu den polemischen Urteilen der älteren philologischen Forschung ausführlich LeMoine 1972; außerdem Grebe 1999, 34–35; Zekl 2005, 7.

9 Teuffel 1913 Bd. 3, 399; zit. nach Grebe 1999, 34–35.

haec quippe loquax docta indoctis aggerans *fandis tacenda farcinat, immiscuit* *Musas deosque, disciplinas cyclicas* *garrire agresti cruda finxit plasmate.*	Redselig wie sie einmal ist, häuft Hochgelehrtes sie mit allbekanntem Zeuge, stopft Dinge, über die man eigentlich sollt' Schweigen, zu mit einer Flut von Worten, mischt Musen in Götter ein, und unreif, wie sie ist, hat sie ein tölpelhaftes Ding sich ausgedacht: Sie läßt die Wissenschaften in Person reihum im Kreise schwätzen.

Geschwätzige (*loquax*) Weitschweifigkeit und monströse Vermengung des Erhabensten mit dem Niedrigen sind also die Charakteristika des vorgelegten Werks,[10] die sich in der allegorischen Figur der Satura verkörpern. Indem er die personifizierte Mischdichtung als Erfinderin seiner ungeschliffenen Fiktion (*agreste plasma*) auftreten lässt, beweist der Autor ein ausgeprägtes Bewusstsein für die literarische Tradition, der seine ebenso hybride wie hypertrophe Enzyklopädie angehört.[11] Dass es sich bei dieser Textallegorie indes um mehr als die nachsichtheischende Geste eines Verfassers handelt, der der übersättigten Mischförmigkeit seines Lehrbuchs nicht abzuhelfen weiß, zeigt ein kurzer Blick auf den Anfang des Werkes.

De nuptiis beginnt – unvermittelt – mit einer platonisch inspirierten Verspassage,[12] einem gelehrten Hymnus auf den Hochzeitsgott Hymenaeus, der als Verbinder aller Dinge gelobt wird (Mart. Cap. I,1). Bereits nach wenigen Versen aber sieht sich der *poeta eruditus*, als welcher der Erzähler hier vorstellig wird, von der ungeduldigen Frage unterbrochen, was es mit seinem ›Psalmodieren‹ auf sich habe (Mart. Cap. I,2): Vor dem Hymnendichten, so der Vorwurf, gelte es, erst einmal »Türen und Zugang« (*fores aditumque*) zu öffnen,[13] also über den Gegenstand seiner Poesie zu belehren (*edocere*) und deren Ziel und Zweck zu enthüllen. Der kritischen Rückfrage nach dem Was, Warum und Wozu seines Dichtens nachgebend, antwortet der unterbrochene *poeta in spe* (Mart. Cap. I,2):

> *si vero concepta cuius scaturriginis vena profluxerint properus scrutator inquiris, fabellam tibi, quam Satura comminiscens* […] *me*[…] *edocuit, ni prolixitas perculerit, explicabo.*

10 Vgl. auch die konzise Lektüre von Relihan 1993, 15.

11 Dies zu belegen, ist das Anliegen des Aufsatzes von Störmer-Caysa, die in der Satura die »Tradition des Mischens verschiedener Stile und Formen« erkennt (Störmer-Caysa 2015, 390). Vgl. zur generischen Verortung des Textes insbes. Shanzer 1986, 29–44; Pabst 1994, 97–133; ferner Grebe 1999, 22–28; sowie ausführlich Gerth 2013, Kap. 2.1.

12 Vgl. zur philosophischen Interpretation der Verspassage den Kommentar von Shanzer 1986, 46.

13 Shanzer (1986, 54) sieht hier eine esoterische Anspielung auf den liturgischen Ritus der *apertio*, der Eröffnung des Heiligtums.

> Willst du jedoch als schnellfertiger Fragesteller wissen, an welchen Springquells Wasserader ich geraten bin, daß mir dies [i. e. die Dichtung] so reichlich zufließt, so will ich dir eine Geschichte erzählen, die sich Satura ausgedacht und […] mir mitgeteilt hat – so ihre Weitläufigkeit nicht mutlos machen sollte.

Dies ist der Satz, der eine neun weitschweifige Bücher umfassende ›*fabella*‹ (wörtlich: kleine Erzählung) einleitet. Man muss sich die grandiose Pointe dieses Auftakts klar machen: Martianus' enzyklopädisches Buch erweist sich hier als ein einziger, grotesk aufgeschwollener Paratext zur unterbrochenen hymnischen Dichtung.[14] Was also auf den ersten Blick als ›Prooemium‹ erscheinen mag, die hymnische Verspartie ganz zu Beginn des Buches, ist tatsächlich das Hauptwerk, zu dem die darauf folgende allegorische *fabella* nur eine überlange Digression darstellt.

Ebenso bedeutsam wie diese Verkehrung der (para-)textuellen Verhältnisse ist die programmatische Implikation von Martianus' einleitender Bemerkung: Offensichtlich, so zeigt sich hier, haben wir es bei der allegorischen Erzählung zuallererst mit einem selbstreflexiven Rückgang *ad fontes*, zu den Quellen der Poesie zu tun.[15] Die hypertrophe Darstellung der Freien Künste entspringt mithin einer dezidierten, das eigentliche Dichten verzögernden, Hinwendung auf die Bedingungen der Poesie, auf die Rückseite des poetischen Textes. Was also schon angesichts der leiblichen Produktions- und Rezeptionsästhetik der Vomier-Szene zu vermuten stand, bestätigt sich mit Blick auf den Beginn des Textes: Die Geschichte von der Vermählung des Bücherwissens (Philologia) mit dem göttlichen Logos (Mercur)[16] präsentiert sich hier in aller Offenheit als ›Meta-Literatur‹. Der Schluss der langen *fabella* macht dies unmissverständlich klar: Wenn Hymenaeus am Ende des Hochzeitsfestes den Wunsch ausspricht, Philologia möge Mercur, dem »gelehrt reden-

---

14 Janson (1964, hier: 116), bemerkt zwar, dass die Konstellation bei Martianus (zuerst Verse, dann Prosa) eine Inversion des gängigen Usus darstellt, dem poetischen Werk eine Prosa-Vorrede vorauszuschicken, erfasst damit aber nur die Hälfte der Verkehrung.

15 Dieser Befund bestätigt sich aufs Anschaulichste in der eingangs zitierten Vomier-Szene, wo der Erzähler auffälligen Nachdruck auf den Umstand legt, dass auch die Musen, namentlich Calliope, sich an der herausgewürgten *copia litterarum* bedient (Mart. Cap. II,138). Keine andere als »Calliopea«, Schutzherrin der Dichtkunst, Rhetorik und Wissenschaft, erscheint nämlich in den eröffnenden Versen des Werkes als Muse des angestimmten Hochzeitshymnus (Mart. Cap. I,1). Zur Wahl und Bedeutung Calliopes s. Shanzer 1986, 50, die allerdings keine Verbindung zur Vomier-Szene herstellt.

16 Vgl. zur Bedeutung der beiden allegorischen Hauptfiguren Mercur und Philologia Grebe 1999, Kap. 9.6.2. Ihre Einschätzung, die Protagonisten seien »nicht willkürlich gewählt« (Grebe 1999, 841), vielmehr verliehe die Verbindung von »Gelehrsamkeit und göttlicher Vernunft […] einen geeigneten Rahmen für die Behandlung der Sieben Freien Künste« (Grebe 1999, 845–846) unterbietet jedoch den hier stark gemachten Nexus.

den Jüngling« (»*doctilocum* [...] *iuvenem*«), der zuvor bereits als Schutzpatron des Wortes, Vermittler göttlicher Rede und Erfinder der Grammatik vorstellig wurde,[17] »beredten Nachwuchs« schenken (»*facunda redde pignera*«; Mart. Cap. IX,903), dann lässt sich daraus schließen: Was Satura lehrt (»*edocuit*«; Mart. Cap. I,2), ist nichts anderes als eine Allegorie der Bedingungen gelehrter literarischer Produktion.

›Satire‹ (*satura*) erscheint bei Martianus Capella also nicht nur als Inbegriff einer problematischen Heterogonie und Hypertrophie, sondern – erstaunlich genug – als Name eines Textes, der umfassend über den vor den poetischen Formen liegenden Ursprung der Dichtung Aufschluss gibt. In der Gestalt der geschwätzigen Satura begegnet uns mithin nicht weniger als die Verkörperung des produktiven Fundus der Poesie.

Tatsächlich gehört, über die metaliterarische Anlage des Textes hinaus, eine markante Selbstreflexivität zu den hervorstechenden Merkmalen von Martianus' eigenartiger Enzyklopädie. Die bisher beleuchteten Stellen am Anfang und am Ende des Werkes sind nämlich durchaus nicht die einzigen, an denen die sprechende Personifikation des saturierten Textes ihren Auftritt hat. Vielmehr verstrickt sich der Erzähler der *fabella* über den Verlauf der neun Bücher immer wieder in mehr oder weniger polemische Wortgefechte mit der Erfinderin der Geschichte.[18] Wiederholt muss sich Martianus von der empört intervenierenden Satura Ignoranz und schriftstellerische Unfähigkeit vorwerfen lassen. Die Streitigkeiten um Inhalt, Stil und (Un-)Form des Werks gipfeln schließlich – am Ende des neunten Buches – im wütenden Abgang einer über die Entstellung ihrer Geschichte zutiefst enttäuschten Satura (Mart. Cap. IX,997–999).

Diese wenigen Hinweise mögen genügen. Schon bei den ersten Blicken in Martianus Capellas eigenwilliges ›Lehrbuch‹ zeichnen sich die monströsen Umrisse eines Textes ab, der eine umfassende Gefräßigkeit mit einer ebenso umfassenden Reflexivität paradox vereint. Die folgenden Kapitel dieses Buches sollen erweisen, dass Satura (›Satire‹) tatsächlich der einzig richtige Name für einen solchen Text ist.

---

17 Vgl. die Erwähnungen und Beschreibungen Mercurs Mart. Cap. I,25; I,36; I,92 und deren Deutung bei Grebe 199, 842–843. Grammatices Auskunft, sie sei im ägyptischen Memphis »unter Osiris geboren und nach langer Verborgenheit von Mercur selbst gefunden und aufgezogen worden« (Mart. Cap. III,223: »*se in Memphide ortam rege adhuc Osiride memorabat, diuque obtectam latibulis ab ipso repertam educatamque Cyllenio*«) verbindet die Figur des Götterboten mit Thoth (später Hermes Trismegistos), dem Gott der Schrift und Erfinder der Buchstaben.

18 Mart. Cap. III,221–222, VI,574–580, VIII,804–810. Vgl. zu diesen metaleptischen Unterbrüchen der *fabella* durch die gemeinsamen Auftritte von Satura und Erzähler Grebe 2006, 89–90, sowie ausführlicher Döpp 2009, 2013, 439–446 und Störmer-Caysa 2015.

Teil I **Versuch über die Satire**

1 *satura*

Dass der notorisch schwer zu fassenden Unform eines Textes wie Martianus Capellas *De nuptiis*, der eine wilde Mischförmigkeit und maßlose Hypertrophie mit einer ausgeprägten Selbstreflexivität verbindet, über den Begriff der *satura* auf die Spur zu kommen sei, dies ist der lange Gedanke, den ich in diesem Kapitel vertiefen möchte. Wenn es also im Folgenden um die Satire geht, dann heißt das in erster Linie: Es geht um die Charakteristik eines poetischen Schreibens, das sich nicht über Formbegriffe erfassen lässt. Bei der poetologischen Crux, welche die Satire in der ihr eigenen Formlosigkeit für die frühen Versuche ihrer Theoretisierung darstellt, nimmt dieser Versuch seinen Ausgang. Am Ende des 18. Jahrhunderts fasst Carl Friedrich Flögel eine jahrhundertealte Tradition der Satirepoetik in den lapidaren Worten zusammen: »Die Satyre als ein Werk des Geschmacks betrachtet, hat keine bestimmte Form, sondern ist ein Proteus, der sich in alle Gestalten verwandelt; das Sonderbare der Form trägt sogar oft vieles bey, die Satyre komisch zu machen.«[1] Der Befund ihrer kaum zu definierenden Vielgestalt hat noch auf die problemgeplagte Satiretheorie des 20. Jahrhunderts prägenden Einfluss geübt. Er lässt sich über den Humanismus bis in die Antike zurückverfolgen.[2] Ebendies – der Gang zu den Wurzeln des Formproblems ›Satire‹ – soll im Folgenden unternommen werden.

Dabei kann (und will) sich dieser Versuch einer theoretischen Annäherung zu keinem Zeitpunkt von den Texten lösen, denen er gewidmet ist. Vielmehr soll hier an und aus den Texten selbst die Theorie ihrer widerspenstigen Schreibart entwickelt werden. Diese entschiedene Rückbindung hat ihren guten Grund: Wie sich im Folgenden zeigen wird, haben wir es bei der Satire nämlich mit Texten zu tun, die ihre eigenen poetologischen Schwierigkeiten in geradezu obsessiver Weise selbst zum Thema machen. Dass sich Satiren mithin zugleich als Dichtung *und* als deren Theorie präsentieren, ist für die hier zu entfaltende Idee der Unform von höchster Bedeutung.[3]

---

1 Flögel 1784, 294. An dieser Stelle begrüße ich die Leser:innen in den Katakomben, die diesen Versuch unterbauen: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*.

2 Noch immer einschlägig für die Problematik einer gattungspoetologischen Theorie der antiken Satire ist Classen 1988. Einen Überblick über die für die (früh-)neuzeitliche Poetik einschlägigen Stellen bei den römischen Satirikern gibt Trappen 1994, 89 (Anm. 7). Zum Sonderstatus der Satire im gattungspoetologischen Diskurs des Humanismus vgl. neben Brummack 1971 insbes. Trappen 1994, 91–124. Die folgenden Überlegungen verdanken, was die Auseinandersetzung mit der historischen Satirepoetik betrifft, Wesentliches dem nach wie vor maßgeblichen Forschungsbericht von Jürgen Brummack (1971).

3 Mit dieser Perspektivierung begebe ich mich bewusst ins Abseits der neueren Satire-Diskussion, die im Anschluss an wegweisende Studien der 1960er, 70er und 80er Jahre um die Schlagworte

https://doi.org/10.1515/9783111001357-001

1.1 Das Formproblem ›Satire‹

Der poetologische Sonderstatus der Satire tritt schon bei einem kurzen Blick auf die frühsten systematischen Versuche ihrer formalen Beschreibung plastisch hervor:[4] »Vergebens aber würde man sich bemühen eine Arth vorzuschreiben/wie solche Satyrischen Schrifften müsten gemacht werden«, fasst Albrecht Christian Rotth am Ende des 17. Jahrhunderts die Crux mit der Satire zusammen: »Denn sie hat eigendlich keine partes oder gewisse Abtheilung/sondern fließt/wie sie kömmt.«[5] Tatsächlich haben bereits die humanistischen Poetiken an der Satire ihr *pièce de résistance*. Der charakteristische Widerstand, den die Satire einer Einordnung in die de- und präskriptiven Kategorien der Poetik entgegensetzt, wurzelt in ihrer skandalösen Formlosigkeit: »*Partes in Satyra nullae*«, musste bereits Scaliger pointiert festhalten.[6] Auch Daniel Heinsius' einflussreiche Abhandlung *De Satyra Horatiana* (1612 resp. 1629) – in vielerlei Hinsicht der Kulminationspunkt der früheren Satirepoetik – bestimmt die »*Satyra*« zuallererst als »*Poesis sine actionum serie*« – »Dichtung ohne zusammenhängende Handlung«. Bei Heinsius finden der kritische Autorenvergleich des Kommentators, aristotelische Poetik und Etymologie zu einer Definition, welche trotz ihrer Prägnanz noch die Mühen mit einer ›Gattung‹ erahnen lässt, die sich einschlägigen Klassifikationen entzieht.

›Aggression‹, ›Normbezug‹, und ›Indirektheit‹ kreist, und sich vor allem für die in Modellen zu erfassenden ›Kommunikationsvorgänge‹ satirischer Texte interessiert (vgl. dazu den Überblick über die neuere Forschung bei Brummack 1971, insbes. 282, 333 und Schönert 2010, Kap. 1. Beispielhaftes Zeugnis der skizzierten Ausrichtung neuerer Satireforschung ist die jüngste Studie von Schönert zur *Theorie der (literarischen) Satire*, die im Dialog mit den Studien von Brummack 1971, 1979; Hempfer 1972; Hantsch 1975 und Preisendanz 1976a, 1976b »ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung« entwirft; Schönert 2011). Gegenüber dem vitalen Interesse der jüngeren Satireforschung an den sozialen und kommunikativen Aspekten einer mehr oder weniger aggressiven literarischen Gesellschaftskritik (vgl. exemplarisch den systemtheoretisch orientierten Debattenbeitrag von Lanius 2019, die im Rückgriff auf die oben genannten Studien von Brummack und Schönert vor allem nach dem rechtlichen Status der Satire fragt) nähert sich dieser Versuch der Satire unter einem quasi ›formalistischen‹ Gesichtspunkt. Dabei halten sich meine Überlegungen aber auch in einer produktiven Fernnähe zur besagten Satire-Diskussion, deren zentrale Theoreme ich im Folgenden einer spekulativen Umdeutung unterziehen möchte.

4 Sehr viel detaillierter widmet sich der poetologischen Tradition Trappen 1994, 87–184, dem der folgende Abriss viel verdankt.

5 Rotth 1688, 73. Rotths *Vollständige Deutsche Poesie* findet zu einer Summe der humanistischen Satiretheorie und ihrer barocken Weiterführungen. Gerade auch im Hinblick auf die zentrale Unterscheidung von Satire und Satirischem (s. u.) darf sein deutliches Votum für die Regellosigkeit dieser ›Unform‹ als wegweisend gelten.

6 Scaliger 1964 [1561], III.98.

Sie sei aufgrund ihrer umfassenden Wirksamkeit auf die nachfolgenden Poetiken in voller Länge zitiert:[7]

> *Satyra est poesis, sine actionum serie, ad purgandos hominum animos inventa. in qua vitia humana, ignorantia, ac errores, tum quae ex utrisque proveniunt, in singulis,* ***partim*** *dramatico,* ***partim*** *simplici,* ***partim*** *mixto ex utroque genere dicendi, occulte utplurimum ac figurate, perstringuntur: sicut humili ac familiari, ita acri* ***partim*** *ac dicaci,* ***partim*** *urbano ac iocoso constans sermone. quibus odium, indignatio movetur,* ***aut*** *risus.* [Herv. SDA]
>
> Die Satire ist eine [Art der] Dichtung, ohne zusammenhängende Handlung, erfunden um die Seelen der Menschen zu reinigen. In ihr werden menschliche Fehler, Unwissenheit und Irrtümer, ferner was aus beiden erwächst, im Einzelnen gegeißelt, teils in dramatischer, teils in einfacher, teils in aus beiden Redensarten gemischter Weise, nicht selten dunkel und figurativ: durch eine niedrige und vertraute, ebenso teils scharfe und beißende, teils gewitzte und scherzhafte Rede, die Hass und Empörung erregt, oder Lachen.

Auffällig ist der dichotomische Aufbau dieser Bestimmung:[8] Wenn Heinsius die Satire als »*teils* scharf und beißend« und »*teils* feinsinnig und scherzhaft« beschreibt und sie »Hass und Empörung *oder* Lachen« bewirken lässt,[9] so ist diese große Spannweite in erster Linie der enormen Diskrepanz zwischen den einzelnen römischen Autoren zuzuschreiben. Demnach markiert die Bifurkation der Satire in Aggression und Erheiterung, Ernst und Scherz den Abstand zwischen der gepflegteren, urbanen Ironie eines Horaz[10] und dem ätzenden Spott eines von Entrüstung getriebenen Juvenal. Gleichwohl deutet sich im Hinblick auf die verschiedenen *genera dicendi* der Satire bei Heinsius bereits die Möglichkeit eines Dritten an (»teils gemischt und aus beiden Arten der Rede bestehend«), die das folgende Kapitel ins Zentrum einer Charakteristik der Menippea rücken wird. In ihrer um übergeordnete Gültigkeit bemühten Auffächerung der verschiedenen Erscheinungsweisen satirischer *poesis* zeugt Heinsius' Definition vor allem von der problematischen Vielgestalt einer Dichtung, die noch nicht einmal einen beschreibbaren *plot* aufweist. Gerade solcher Formlosigkeit steht die aristotelisch geprägte Poetik nahezu ohnmächtig gegenüber. Denn, wie auch Jürgen Brummack ausführt:

---

7 Heinsius 1629, 54. Zum analytischen Anhang von Heinsius' Horaz-Edition und seinen historischen Verpflichtungen vgl. Brummack 1971, 300–305.

8 Dazu auch Brummack 1971, 305–306.

9 Diese dichotomische Unterteilung kann in ihrer Wirksamkeit kaum überschätzt werden; sie prägt noch die Satiretheorie Schillers, welcher die »strafende oder pathetische« Satire von der »scherzhaften« unterscheidet (vgl. Schiller 1962 [1795], 442).

10 Eine terminologisch genaue Bestimmung der Charakteristik, die sich Horaz selbst in seinen Satiren verliehen hat, lässt sich bei Bernard Stenuit (2016, 161–170) nachlesen.

> Die wichtigsten und meistdiskutierten Grundbegriffe des Aristoteles sind an die Erörterung der Fabel [*mythos*] gebunden; die Satire aber [...] hat gar keine Fabel [...], und ganz sicher ahmt sie keine abgeschlossene Handlung [...] im Sinne des Aristoteles nach.[11]

Mit ihren hergebrachten Kategorien der Form und Handlung muss die traditionelle Poetik also an der Satire scheitern. Die noch von Flögel hervorgehobene Abwesenheit einer »bestimmte[n] Form«[12] findet sich, als Aporie der Satiretheorie, in den frühneuzeitlichen Gattungspoetiken bis zum Paradox gesteigert: »*scribendae Satyrae lex est scribendi sine lege. Adeo varia et multiplex eius forma.*« – »beim Satirenschreiben gilt das Gesetz, ohne Gesetz zu schreiben. So mannigfaltig und vielgestaltig ist ihre Form«, versucht Alexander Donatus sich aus der Beschreibungsnot zu retten.[13]

Die frappante Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinungsweise hat der Satire schon früh den zweifelhaften Ruf eines generischen Parasiten eingebracht. Stefan Trappen formuliert die Genese dieser poetologischen Crux: »Regellosigkeit wird als Formlosigkeit und damit in dem Sinne zugleich als Gattungslosigkeit aufgefaßt, daß die Satire in Ermangelung eigener Formen andere Gattungen gleichsam parasitär okkupiert.«[14] Es handelt sich um eine prägnante Metapher: Der Parasit vereint das Sekundäre, Unselbständige mit dem latent Destruktiven.[15]

Die Rede von der parasitären Natur des satirischen Schreibens hat in der Satiretheorie des 20. Jahrhunderts[16] zur Etablierung einer grundlegenden Unterscheidung zwischen ›der Satire‹ und ›dem Satirischen‹ geführt. Bezeichnet der erste Begriff eine *Gattung* und suggeriert somit eine gewisse, konstante formale Identität der unter diesem Etikett versammelten Texte,[17] versucht die Rede vom ›Satirischen‹ eine Haltung, Schreibweise oder Schreibart[18] zu benennen, welche, selbst gattungslos, in verschiedensten traditionellen Gattungen wirksam werden kann.[19]

11 Brummack 1971, 298.
12 Flögel 1784, 294.
13 Donatus 1633 [1631], 275.
14 Trappen 1994, 111.
15 Auf die modellbildende Funktion des Parasiten für die Theorie der *satura* wird zurückzukommen sein (s. u. Kap. I.2.7.2).
16 Genannt seien neben Brummack 1971 insbes. Gaier 1967; Schönert 1969; Hempfer 1972; Weiß 1982, 1992.
17 Zu dieser Problematik des Gattungsbegriffes und seiner nominalistischen Kritik vgl. Hempfer 2007a.
18 Die Bezeichnung, von der auch der Terminus der Schreibweise abgeleitet ist, geht zurück auf Ulrich Gaiers wegweisende *Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart* (1967).
19 Theorie der literarischen Schreibweise hat Klaus W. Hempfer in seinen beiden Studien zur Verssatire (1972) und zur Gattungstheorie (1973) etabliert. Vgl. auch Meyer-Sickendiek 2010a.

Solcherlei generische Nicht-Verortung eines Satirischen, das keine eigenen Formen hat, lässt sich freilich bis in den Humanismus zurückverfolgen. Die Unterscheidung zwischen »formhafte[r] Gattung und […] formlose[r] Haltung«[20] wird bereits mit Casaubons Abhandlung *De satyrica Graecorum poesi & Romanorum satira* (1605) eingeführt, die zwischen ›satirischer Poesie der Griechen‹ (namentlich dem Satyrspiel) und der ›Satire der Römer‹ (Verssatire) differenziert. Dryden und seine Übersetzer verbreiten die etymologisch argumentierende Differenzierung wirkungsvoll:

> For *Satira* is not properly a Substantive, but an Adjective; to which, the word *Lanx*, in English a Charger, or large Platter, is understood: So that the Greek Poem made according to the Manners of a Satyr, and expressing his Qualities, must properly be call'd Satyrical, and not Satire[.][21]

Indes vollzieht Heinsius mit seinem Beitrag zur Satiretheorie (1612) noch vor Dryden eine an Scaliger anschließende Rückkehr zur inhaltlichen Affinität von römischer Satire und griechischem Satyrspiel, indem er Casaubons Herleitung der römischen ›*Satira*‹ von der *satura lanx*, der prall gefüllten Opferschale, verwirft und auch den Namen der Verssatire auf den Satyr zurückführt.[22] Die formalen Differenzen der verschiedenen Dichtungsarten treten in dieser Argumentation in den Hintergrund. Der Fokus von Heinsius' Ansatz liegt auf den »tiefgehende[n] Verwandtschaften«[23] der diversen satirischen Erscheinungsformen. Im Unterschied zu Casaubons formalen, der Gattungspoetik des Humanismus verpflichteten Perspektive vermag Heinsius seiner Theorie die wirkmächtige »Tradition« einzuverleiben, »in der man die Satire wegen ihrer mythischen Genealogie als proteusartige, sich mal im Satyrspiel, mal in dem Fescenninus, mal in lucilianischer Satire und mal in Menippea ausprägende Haltung ansah.«[24] So gegensätzlich die beiden humanistischen Perspektiven sein mögen, so einhellig spricht aus ihren Überlegungen die Einsicht, dass es jenseits einer formal (d. h. metrisch) festumrissenen Gattung ein »Satirisches« gebe.[25] Die Adjektivierung des Gattungsbegriffes zur Haltung oder eben: Schreibweise, so zeigen diese Beispiele, ist im problematischen poetologischen Status der Satire immer schon angelegt und wurde auch schon früh aktualisiert. Tatsächlich spricht

---

20 Trappen 1989, 115.
21 Dryden 1974 [1693], 29.
22 Brummack 1971, 304, 326.
23 Trappen 1989, 116.
24 Trappen 1989, 116.
25 Eine Konklusion, die sich schon angesichts der bunten Vielgestalt des verssatirischen Textkorpus aufdrängen musste; fand die römische Satire doch erst mit dem Werk des Horaz, dem die *saturae* des Ennius, Pacuvius und v. a. Lucilius vorausgingen, definitiv zur hexametrischen Form.

bereits Horaz, der erste vollständig überlieferte Satiriker, in seiner vierten Satire betont vage vom *genus hoc scribendi* (Hor. sat. I,4,65). Gerade um »diese Schreibart« ist es dem vorliegenden Versuch zu tun.[26]

Was dabei aus dem kurzen Blick auf die Satirepoetik des 16. und 17. Jahrhunderts in erster Linie hervorgeht, ist die einschlägige Relevanz, welche die Etymologie für die Theorie der Satire behauptet. Tatsächlich führt jede theoretische Beschäftigung mit der Satire früher oder später (aber eher früher) zurück auf deren Etymologie.[27] Um den vollen Umfang des Formproblems ›Satire‹ zu vergegenwärtigen, muss dieses Teilgebiet der historischen Poetik in den Blick genommen werden. Die Klassifikationsprobleme der traditionellen Poetik, die Topoi von der Gestalt- und Gattungslosigkeit der notorisch undefinierbaren Satire bzw. des Satirischen, wurzeln nicht zuletzt in den Ursprungsmythen, die sich um diese Unform ranken.

1.2 Etymologie

Einschlägig für die Theorie der Satire, wie sie sich im Mittelalter herausbildet, sind die Ausführungen des spätantiken Grammatikers Diomedes (4. Jh. u. Z.). Seine *Ars Grammatica*[28] bietet neben einer knappen Definition der Dichtart vor allem eine unsystematische Aufzählung der bereits in der Antike kursierenden Etymologien ihres Namens. Sie gehören seither zum topischen Bestand der Satirereflexion.

26 Was aber die neuere Gattungstheorie unter dem Terminus technicus der »Schreibweise« in erster Linie an der Satire entwickelt hat, eine überzeitlich invariante »Struktur« verwandter Texte (vgl. Hempfer 2007b, 392), wird in seiner transformationsgrammatisch geprägten Logik dem nicht gerecht, was ich im Folgenden als die entfesselte, gegenwendige Sprache der *satura* beschreiben möchte (vgl. zu dem von Hempfer etablierten Konzept der Schreibweise als einem essentiellen Bestandteil der neueren Satiretheorie auch Schönert 2011, 7–15). Mein Hauptvorbehalt gegen dieses Konzept betrifft die hierarchische Unterscheidung »elementarer« Schreibweisen wie der »narrativen« oder »dramatischen« von »sekundären« Schreibweisen, unter die »das Satirische« oder auch »das Parodistische« fällt (vgl. Hempfer 2007b, 391; Schönert 2011, 12–15). Die intertextuelle Hypertrophie der hier interessierenden Texte ebenso wie ihre potenzierte Parodistik lässt jedoch gerade diese konstitutive Unterscheidung fragwürdig werden: Satirische, das heißt: saturierte Texte (zu dieser etymologisch verbürgten Verfassung s. das folgende Unterkapitel) zehren ihr ›elementares‹ Substrat zu einem Grade auf, dass die sekundäre (›satirische‹) Deformation paradox an die erste Stelle rückt – es zeichnet sich die widersprüchliche Verfassung eines genuin parasitären Textes ab.

27 Vgl. exemplarisch Weinreichs Essay *Zum Verständnis der Werke* (Weinreich 1962, 289–292).

28 Diomedes ed. Keil 1961 [1857].

›Satire‹, beginnt Diomedes, heiße bei den Römern ein schmähendes, zur Geißelung menschlicher Laster geschriebenes Gedicht (»*carmen* […] *maledicum et ad carpenda hominum vitia* […] *compositum*«), wie es Lucilius, Horaz und Persius geschrieben hätten.[29] Der im Humanismus aktualisierten Herleitung des Wortes von den scherzhaften und unverschämten Satyrn (»*a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur*«) stellt Diomedes – ohne zu systematisieren oder die Plausibilität der verschiedenen Erklärungen zu erwägen – drei weitere ›Bilder‹ zur Seite, mit der er die *satura* verknüpft: Da ist zunächst die immer wieder erwähnte, mit Früchten bunt und prall gefüllte Schüssel oder Opferschale (*lanx*), welche die *satura* in den Bereich des Fruchtbarkeitskultes rückt.[30] Diomedes belegt die Verwendung dieses Geschirrs mit zwei Versen aus Vergils *Georgica*. »Andere wiederum« glaubten, das Wort sei auf die *lex satura* zurückzuführen. Wie die Dichtung (*satura*) viele Gedichte zugleich umfasse, sei bei diesem Gesetz in einem Antrag Verschiedenes zusammengefasst.[31] Noch vor der juristischen Etymologie platziert der Grammatiker die Herleitung der *satura* aus »einer Art ›farcimen‹« (»*dicta* […] *a quodam genere farciminis*«), wobei die Übersetzung hier gewisse Schwierigkeiten bereitet: Diomedes verweist im Kontext dieser Wortherkunft nämlich auf ein Rezept für »*satura*«, das sich beim römischen Universalgelehrten Varro finde.[32] Dieses aber macht die Identifikation des »mit vielen Dingen gefüllten« (»*multis rebus refertum*«) Gerichts nicht leichter; denn was daraus in erster Linie hervorgeht, ist, dass es sich nicht um eine »Wurst« handeln kann, wie die Bezeichnung »*farcimen*« suggeriert. Ganz offensichtlich aber verortet diese Etymologie die *satura* im Kulinarischen. Ulrich Knoches grundlegende Monographie zur römischen Satire mustert die zahlreichen etymologischen Herleitungen oder eher: Spekulationen verschiedener antiker Autoren sorgfältig und kommt nach der kritischen Durchsicht der diomedischen Liste zum Schluss:

> So spricht doch wohl die allergrößte Wahrscheinlichkeit dafür, daß die dritte Deutung des Diomedes zutrifft, derzufolge *satura* aus der Küchensprache genommen ist. *Satura* wäre dann, ähnlich wie italienisch *farsa* oder französisch *farce*, der Name für ein derbes, nahrhaf-

29 Alle Zitate im Folgenden aus: Diomedes ed. Keil 1961, 485–486.

30 Vgl. dazu auch Knoche 1982, 7.

31 Diomedes ed. Keil 1961, 486: »*alii autem dicta putant a lege satura, quae uno rogatu multa simul conprehendat, quod scilicet et satura carmine multa simul poemata conprehenduntur.*« – »Andere wiederum glauben, die Dichtung werde nach der Gesetzesvorlage *satura* genannt, die in einem Antrag vielerlei [Motionen] enthielt, denn offensichtlich umfasste auch die *satura*-Dichtung viele Gedichte in einem.«

32 Im zweiten Buch seiner *quaestiones Plautinae*, so Diomedes (ed. Keil 1961, 486), lese man: »*satura est uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi.*« – »*satura* besteht aus Rosinen [getrockneten Trauben], Polenta [Gerstengraupen] und Pinienkernen, mit Honigwein besprenkelt.«

> tes Misch-Füllsel gewesen, das beim einfachen Volk allgemein bekannt und beliebt war: von da aus wäre er übertragen worden. [...] Wie auch immer, *satura* ist eine derbe volkstümliche Mischkost.[33]

Dabei ist davon auszugehen, dass der kulinarische Begriff zuerst im Sinne einer Sammelbezeichnung als Titel mehrerer Gedichte verwendet wurde. Dies suggeriert Diomedes schon mit dem zweiten Satz seiner Behandlung der Satire, wenn er schreibt: »*et olim carmen quod ex variis poematibus constabat satira vocabatur*«.[34] *Satura* war demnach ursprünglich gleichsam eine ›gemischte poetische Platte‹. Wichtig an der sich hier andeutenden Begriffsgeschichte[35] ist der Umstand, dass die charakteristische Heterogonie einer (späteren) ›Gattung‹, welche in sich Disparates zusammenfasst, durch die ursprüngliche Verwendung von ›*satura*‹ als Hyperonym an Fundament gewinnt. Die frappante Vielgestalt dieser ur-römischen ›Mischdichtung‹[36] entwickelt sich schon sehr früh von der Beschreibung eines uneinheitlichen Werkkorpus zur Charakteristik des einzelnen Textes. Insbesondere für die Faktur der sog. menippeischen Satire, die schon an der prosimetrischen Textoberfläche eine genuine Hybridität erkennen lässt, ist diese Dimension des *satura*-Begriffs aufschlussreich. Auf die charakteristische Kombination von Vers und Prosa in Varros *Saturae Menippeae* spielt auch Quintilians berühmter Hinweis auf »jene andere, noch ältere Art der Satire« an, die sich nicht mit der Mischung diverser Versmaße begnügte (Quint. inst. X,1,95: »*Alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro*«).[37] Ohne dass Quintilian auf die Bedeutung des Namens *satura* – jener Gattung, die er bekanntlich als »*tota nostra*« für seinen Kulturraum reklamiert (inst. X,1,93) – einginge, tritt auch bei ihm jene charakteristische Hybridität hervor, die in der Etymologie der ›Pasteten-

---

33 Knoche 1982, 10; vgl. OLD s. v. *satura* 1 »a dish of mixed ingredients«. Knoche (1982, 9) glaubt, im bündnerischen »*il plains*« eine Entsprechung für dieses »Füllsel«-Gericht gefunden zu haben. Gemeint ist wohl der Kartoffel-Maisgrieß-Auflauf ›Plain in Pigna‹.

34 Diomedes ed. Keil 1961, 485. Knoche (1982, 11) hat v. a. Ennius im Verdacht, eine solche Übertragung geleistet zu haben.

35 Vgl. zur Wortgeschichte bis zum Jahr 700 Van Rooy 1965, Kap. 7 und 8.

36 Auch Michael von Albrecht (2012, 207) weist darauf hin, dass sich der lateinische Titel mit den Überschriften poikilographischer Mischwerke vergleichen lasse, die uns aus dem Hellenismus überliefert sind. Von diesen *Wiesen*, *Kränzen*, *Bienenwaben*, *Haufen* und *Flickenteppichen* (vgl. zu den metaphorischen Titeln griechischer Miszellaneen auch Fitzgerald 2016, 152–157) unterscheiden sich die römischen *Saturae* jedoch durch ihre radikalere Hybridität. Denn wie von Albrecht (2012, 207) hervorhebt, sind »aus dem Griechischen keine inhaltlich und formal so disparaten poetischen Sammlungen bekannt.«

37 Der Charakteristik dieser anderen, von Varro gegründeten *satura* ist das nächste Kapitel gewidmet; s. u. I.2.

dichtung‹ verbürgt ist. Vor dem Hintergrund dieser Etymologie radikalisiert sich die Crux der frühen Satirepoetik: Als ›überladener Mischmasch‹ oder ›Potpourri‹ (*satura*) muss sich der satirische Text einer formalen Identifikation entziehen. Das Formproblem der Satire hat demnach in der Etymologie ihres Namens eine Art absolute Metaphorik. Kirk Freudenburgs Einleitung zum *Cambridge Companion to Roman Satire* demonstriert diese Komplexion aufs Anschaulichste, wenn er festhält:

> Satire is less a thing in itself than it is a momentary, willed coherence of discrete materials cobbled together, this and that, messily contained. The cobbling *is* the thing, and each satirist's list constitutes his own unique recipe for it.[38]

Kennzeichnend für die (römische) Satire ist also gerade ihre chaotische Unform, die schiere Heterogonie eines disparaten literarischen Gemenges. Darin, dass noch die *satura*-Theorie des 21. Jahrhunderts beim Versuch ihrer Beschreibung refrainartig auf die Bildlichkeit des kulinarischen Allerleis rekurriert (»recipe«), deutet sich zugleich das poetologische Potential dieser etymologischen Metaphorik an. Ihm ist Abschnitt 1.5 dieses Versuches gewidmet.

1.3 *indignatio* und *versus*: die ›verkehrte Sprache‹ der Satire

Mit seiner Liste etymologischer Begriffserklärungen legt Diomedes das Fundament für eine theoretische Beschäftigung mit der Satire, die aus diesen Herkunftsspekulationen eine vitale Energie gewinnt. In der definitorischen Bemühung um die Unform der satirischen Texte bildet die etymologische Deutung des Namens *satura*/*satyra* aber nur das eine Standbein der historischen Satirepoetik. Das andere bildet der Topos der satirischen *indignatio*. Ihm zufolge lässt sich das Selbstverständnis der Satiriker ebenso wie die daraus resultierende Gegenstandsbestimmung der ›Gattung‹ auf die Formel bringen: Die Satire tadelt Laster.[39] Sie ist »ästhetisch sozialisierte Aggression«,[40] und zwar (in der Regel) mit dem Ziel einer Besserung

38 Freudenburg 2005, 14. Freudenburgs Hinweis auf die Individualität der einzelnen Gattungsvertreter variiert – ohne dies zu markieren – eine pointierte Bemerkung, die Wilamowitz-Moellendorff zum scheinbar klar umrissenen Korpus der römischen Verssatiriker gemacht hat: »Es gibt gar keine lateinische Satire, es gibt nur Lucilius, Horaz, Persius, Iuvenal« (Wilamowitz-Moellendorff 1962 [1921], 42 Anm. 1).

39 In der Terminologie der lateinischen Poetiken: *reprehendit*, *corripit*, *carpit*, *vituperat*, *perstringit*, *insectatur* [*vitia*]. Vgl. auch Trappen 1994, 91.

40 Brummack 1971, 298. Der vielfältigen Topik dieser Aggression hat Deupmann 2002 eine umfangreiche Studie gewidmet. Obwohl die *indignatio* am Übergang zur Frühen Neuzeit zunehmend marginalisiert wurde, blieb der Entrüstungsimpuls als ein Moment der Satirereflexion bis in die

der Moral.[41] Damit ist sowohl die *res* des satirischen Schreibens (*vitia*, *peccata*) als auch die entscheidende Haltung benannt, welche diesem zugrunde liegt: Empörung (*indignatio*). Ohne den Verweis auf den Entrüstungsimpuls am Ursprung der Satire, die Angriffslust der satirischen ›Strafdichtung‹, kommt kein Versuch ihrer theoretischen Erfassung aus. Tatsächlich ist denn auch in Brummacks eingängiger Formel die Aggression großgeschrieben. Seine Studie zu Begriff und Theorie der Satire stellt sich damit in eine lange Tradition, die in der *persona* Juvenals, eines wutschäumenden, von Empörung getriebenen Satirikers, ihren prominentesten Vertreter hat: »*facit indignatio versum*«, lautet die einschlägige Formulierung bei Juvenal (Iuv. sat. I,1,79): »Die Entrüstung macht den Vers«. Dass Satire »Vers aus Entrüstung sei«, betont in programmatischer Absicht noch die Satiretheorie des 20. Jahrhunderts.[42] Der Nachdruck, den Juvenal selbst auf die Entrüstung legt, die seine Dichtung antreibe, stößt schon bei den frühsten Theoretikern der Satire auf offene Ohren. In den antiken und mittelalterlichen Kommentaren zu den Texten der römischen Satiriker verfestigt sich die *indignatio* nachgerade zum Standardargument einer poetologischen Bemühung um die Unform dieser Texte. Brummack paraphrasiert diesen Topos:

> Der Satiriker beginnt ohne Proöm, um seine Indignation zu zeigen; er gliedert nicht schulgerecht, oder er stört die übliche Disposition – mit Absicht, um seine Indignation zu zeigen; er bleibt nicht bei einer Sache; […] er schreibt so dunkel, daß man ihn kaum verstehen kann; er hat die Figur der Aposiopese; der Ellipse – in all dem drückt sich seine Indignation aus; […] usw. Die römische Satire wird also möglichst in allen ihren Besonderheiten aus satirischer Absicht und als Ausdruck der Indignation erklärt.[43]

Aposiopese, Ellipse, Digression und überhaupt: mangelnde Disposition – all diese Merkmale beschreiben die ausgeprägte Unform des satirischen Textes. Was sich an

neueste Zeit durchgängig wirksam. Vgl. neben Brummack 1971 auch Trappen 1989, 107 (Anm. 85) sowie – als Beispiel für die anhaltende Aktualität des Topos – Lanius 2019.

41 Diese moraldidaktische Dimension rückt insbesondere im 18. Jahrhundert ins Zentrum der Satiretheorie; vgl. etwa Kämmerer (1999, insbes. 26–32), der die »moraldidaktischen Prämissen« (Kämmerer 1999, 320) der aufklärerischen Satiretheorie indes zugunsten einer sensualistischen Lust an der Aggression zu relativieren sucht.

42 So die Formulierung von Helmut Arntzen (1989, 11), der sich wie kein anderer (deutschsprachiger) Literaturwissenschaftler um die Satire und ihre Theorie bemüht hat. Wegweisend für die deutsche Satiretheorie war dabei die amerikanische Forschung, insbesondere die Arbeiten von Robert C. Elliott, dessen anthropologisch-psychologischer Ansatz die Satire als eine ästhetisch sublimierte aggressive Sprech-Handlung mit archaischen Formen ritueller Sprachmagie verband (insbes. Elliott 1960). Im Anschluss an Elliott und die Beiträge des Juvenal-Forschers Highet (1962) hat Feinberg (1963) die Frage nach dem »Temperament« des Satirikers ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt.

43 Brummack 1971, 297.

Brummacks Paraphrase der poetologischen Argumentation treffend ablesen lässt, ist, wie unvermeidlich die ›Poetik‹ der Satire bei ihren Beschreibungsversuchen in die Nähe einer Rhetorik der Satire gerät.[44] Es scheint, als sei der satirische Text nur als eine Versammlung von formzersetzenden Tropen und Figuren zu beschreiben. Gerade um diese destruktive Rhetorik ist es mir hier zu tun. Folgt man der Argumentation der frühen Kommentatoren, so handelt es sich bei der zum Fragmentarischen tendierenden Chaotik des satirischen Textes um den Effekt einer produktiven Entrüstung. Tatsächlich behauptet sich diese innige Verbindung zwischen der *indignatio* des Satirikers und den formalen Charakteristika seines Textes bis in die jüngere Theorie. So argumentiert auch Brummack selbst mit bestechender Prägnanz:

> Aggression durch Zeichen, mindestens wenn sie zu einem System gehören, hat eine natürliche Nähe zum Ästhetischen. […] Sprachliche Aggression tendiert immer zu Störungen und Überlagerungen des Systems (z. B. Inversion, Metaphorik, Wiederholung), die selber bedeutungstragend sind.[45]

Auch hier wurzelt die charakteristische (Un-)Form der Satire in ihrem Aggressionsimpuls. »*Si natura negat, facit indignatio versum*« – »Wenn es die Natur versagt, macht die Entrüstung den Vers«; nicht das Talent, sondern der Unmut produziert das satirische Gedicht: Die Empörung des Sprechenden formt seine schmähende Rede nach dem Prinzip der Wiederholung, lässt sie reimen, rhythmisch deklamieren. Die rhetorische Verdichtung der Satire, das Zuspitzen des Wortmaterials mittels Alliteration, Assonanz, Paronomasie etc. resultiert demnach aus der Absicht, einen Gegner ›eindringlich‹ zu treffen.[46] Es verschränken sich in einem solchen ›Strafgedicht‹[47] physische Gewalt und sprachliche Sublimation. Damit gerät die Satire in nächste Nähe zur Invektive; wäre da nicht der *versus*. Er markiert die Ästhetisierung des Unmuts. Satire, so die einfachere Lesart, ist *poetischer Ausdruck von Entrüstung*, zu Versen geronnener Ingrimm.

Tatsächlich steckt in dieser Konzeption ein in seiner Reichweite nicht zu unterschätzendes Theorem; impliziert das schlagende, von den frühen Kommentatoren übernommene Argument Brummacks doch, dass sich die notorische Aggression des Satirikers zuallererst in seine Sprache einträgt: Wenn in »Inversion, Metaphorik,

44 Vgl. auch den Befund von Brummack (1971, 301): »Im Grunde war die Rhetorik viel angemessener.«

45 Brummack 1971, 282.

46 Von dieser Wirkungsästhetik zeugt auch die verbreitete Bezeichnung ›Stachelschrift‹ für die Satire (exemplarisch Rotth 1688, 74). Vgl. dazu Deupmann 2002, insbes. 37–38, 324.

47 Diese vor allem in den Poetiken des Barock einschlägige Bezeichnung (Birken, Harsdörffer, Opitz) verwendet noch Gottsched (1730, 457) wenn er »von Satiren oder Strafgedichten« handelt.

Wiederholung«, »Ellipse«, »Aposiopese« etc., kurz: in der rhetorischen Figürlichkeit der Satire eine »am Text ablesbare Aggression«[48] zu erkennen ist, dann heißt das nichts anderes, als dass die *indignatio* des Satirikers auf seine eigene Sprache zurückschlägt. Eine *lectio difficilior* des prägnanten juvenalischen Diktums entdeckt denn im satirischen *versus* auch nicht allein die metrische Regelung und rhetorische Verdichtung der Sprache, sondern einen ihr innewohnenden Gestus: den der Kehre oder Verkehrung. Diese unkonventionelle Lesart, welche den Vers etymologisch als die Umwendung (*versura*) des Pfluges am Ende der Ackerfurche denkt,[49] lässt sich in gewissem Sinne durchaus an die etablierte Theorie der Satire anschließen: Der von Helmut Arntzen verfasste Satire-Artikel im Lexikon der Ästhetischen Grundbegriffe formuliert das von Brummack rekonstruierte *indignatio*-Argument auf seine Weise: »Die sprachästhetische Darstellung aus Entrüstung entsteht dann, wenn Sätze und Texte als Sätze und Texte von ›Verkehrtem‹, ›Umgekehrtem‹, Negativem erscheinen bzw. gelesen werden können.«[50] Wie aber hat man sich negative, ›verkehrte‹ Sätze und Texte vorzustellen? Ich möchte den Lektüren dieses Buches folgende (Um-)Deutung der juvenalischen Programmatik zugrunde legen: Die Satire reagiert auf die schlechte, ›verkehrte‹ Welt mit sprachlicher Verkehrung, sie kontert die reale Negativität mit ihrer eigenen Inversion: ›Wenn die Natur nein sagt, macht die Entrüstung die Gegenwende‹. In dieser bewusst spekulativen Lesart findet die Negativität der Wirklichkeit ihren Ausdruck in einem poetischen Text, der als ›verkehrt‹ erscheint.

Es liegt nahe, dies inhaltlich zu verstehen: Die Satire, so die topische Vorstellung, reagiert auf die schlechte Welt wie ein (Zerr-)Spiegel, der die Gesellschaft mit ihrer Perversität konfrontiert. »U n s e r e Welt ist dieser doppelgesichtige und kopfstehende *mundus perversus* […]«, umschreibt Werner von Koppenfels das Erkenntnispotential solcher satirischer Darstellung.[51] Auf dieser Ebene des dargestellten Gegenstandes darf die »verkehrte Welt« (*mundus inversus*) geradezu als Inbegriff der Satire gelten, wie sie die Gattungstheorie zu fassen versucht.[52]

---

48 Brummack 1971, 282.

49 Im Sinne der wörtlichen Bedeutung »**versus** (vorsus), ūs, m. (verto), *das Umwenden;* […] *(v. Umwenden des Pfluges) die* ***Furche*** […] *die* ***Wendung*** *im Tanze*« (vgl. Georges, Bd. 2, Sp. 3436–3437; Herv. i. O.); vgl. OLD s. v. *versura* 1 2a; s. v. *versus* 2. Das spekulative Moment dieser Lesart geht zurück auf Überlegungen von Giorgio Agamben, die unten expliziert werden (vgl. Agamben 2003, 21–24; dazu I.1.4.2).

50 Arntzen 2010, 347.

51 Koppenfels 1981, 20.

52 Vgl. den programmatischen Titel der Studie von Klaus Lazarowicz: *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire* (Lazarowicz 1963). Eine Kritik seines Ansatzes formuliert Brummack 1971, 338–340.

Die hier vorgeschlagene *lectio difficilior* des juvenalischen Leitworts ist demgegenüber indes radikaler zu fassen: Nicht als zur Kenntlichkeit entstellende Abbildung der Welt möchte ich den Verkehrungsgestus (*versum facere*) der indignierten Satire verstehen, sondern als generative Umwendung der satirischen Sprache *auf* oder vielmehr: *gegen sich selbst*. Aus der pervertierten Wirklichkeit[53] wird also der *verkehrte Text*. Um noch einmal Helmut Arntzen zu zitieren:

> Satirisch sind sie [Sätze und Texte von ›Verkehrtem‹] erst dann, wenn sie als solche literarischen Sätze und Texte erscheinen, deren Negativität aus ›indignatio‹ hervorgeht: d. h. wenn sie das, was sie sagen, so sagen, daß das Gesagte, das Dargestellte gewissermaßen seine eigene Abschaffung mitproduziert.[54]

Satirische Texte generieren ihre ›Weltbilder‹ mithin aus einer sprachlichen Verkehrtheit, welche für die Konstitution dieser Texte selbst nicht ohne Konsequenzen bleibt. Die Eigenheit des satirischen Schreibens ist es, jenes Verkehrte, das in ihm zur sprachlichen Darstellung kommt, kraft einer Gegenwendigkeit ebendieser Sprache anzugreifen. Satirisch zu sprechen, bedeutet mithin, dass sich die Rede selbst in einen prekären Zustand versetzt: Sogar die minimale Affirmativität des Aktes, etwas zu sagen, wird im gleichen Zug unterlaufen von einer Wendung, die ebendies in Frage stellt. Satire wäre damit ins Sprach-Werk gesetzte Negativität.

Die zuletzt angedeutete Idee einer ebenso produktiven wie destruktiven Gegenwendigkeit des satirischen Textes führt ins Zentrum dieses theoretischen Versuchs. In diesem Zentrum soll keine weitere Auseinandersetzung mit der etablierten Satiretheorie stehen, sondern die programmatische Lektüre eines satirischen Textes. Ich möchte also die bisherigen Überlegungen zur *satura* an einem der wichtigsten antiken Texte veranschaulichen und weiterführen.

---

53 Wenn es noch der Satiretheorie des 20. Jahrhunderts ausgemacht scheint, dass die satirische Schreibweise sich unmittelbar mit einer – schlechten – Wirklichkeit auseinandersetzt (vgl. exemplarisch Weiß 1992, 17, der Satire als »literarische Form« bestimmt, »zu deren Wesensmerkmal die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gehört«; sowie in jüngerer Zeit Schönert 2011), werden über dieser scheinbar einfachen Definition allzu oft die tiefgreifenden Konsequenzen einer Mimesis ans Negative ignoriert. Begreift man die ›Mimesis‹ der Satire mit Arntzen als Darstellung von Verkehrtem *durch Verkehrung*, kann auch von einem zerrspiegelbildlichen Abbildungsverhältnis zwischen Welt und Text nicht mehr die Rede sein. Was satirisch zur Darstellung kommt, ist vielmehr die Verneinung selbst.

54 Arntzen 1989, 15.

1.4 Satirische Selbstphilologie

Blicken wir kurz zurück: Das Schlaglicht, das ich auf die historische Poetik der Satire geworfen habe, lässt den durch und durch problematischen Status der *satura* als einer poetischen Form deutlich hervortreten. Man kann die bisherigen Ausführungen in Jürgen Brummacks pointierter Feststellung zusammenfassen: »Die Satire hat eben nicht, wie behauptet wird, erst im 18. Jh. oder im deutschen Idealismus Schwierigkeiten gemacht; sie ist eine Crux und ein Prüfstein der Poetik gewesen, seit es sie (als Gattung) gibt.«[55] »Crux und Prüfstein der Poetik« ist die Satire zunächst kraft jener undefinierbaren Formlosigkeit, die in ihrem prägnanten Namen verbürgt ist. Die Zurückführung dieser Unform auf den notorischen Aggressionsimpuls am Ursprung des satirischen Schreibens, von der hier zuletzt die Rede war, ist dabei weniger die Lösung als die Verschärfung des Problems. Denn die damit sanktionierte Zügellosigkeit einer Schmährede, deren Charakteristik den zentralen Kriterien der Poetik spottet, stellt die Satire an den äußersten Rand dessen, was noch als Poesie gelten kann. Immer wieder hat die Poetik denn auch gezweifelt, ob es sich bei Satire überhaupt um Dichtung handelt.[56]

Die kritische Frage, »ob Satire überhaupt poetisch sein kann«,[57] beschäftigt indes nicht nur die ältere und neuere Theorie, sondern auch die satirischen Texte selbst. Diese Bemerkung ist von kaum zu überschätzender Relevanz: »*iustum sit necne poema*« (Hor. sat. I,4,63) – »Ist das Kunst oder kann das weg?« – ist eine Frage, die das satirische *genus scribendi* (Hor. sat. I,4,65) durch Jahrhunderte der Literaturgeschichte selbstbewusst und selbstreflexiv vor sich herträgt. Hier bestätigt sich also der Befund, den ich an den Anfang dieses Versuchs gestellt habe: Die Poetologie der Satire hat ihren Sitz zuallererst im poetischen Text selbst. Tatsächlich nehmen die Poetiken mit der schwierigen Frage nach der Poetizität der Satire nur ein Problem auf, das schon die antiken Autoren selbst prominent verhandeln. Juvenals Diktum, das dem eigenen Schreiben poetische Begabung abspricht und die Entrüstung zum Motor seiner amateurhaften Verse erhebt,[58] ist dafür nur ein sprechendes Beispiel; performiert die Aussage doch tatsächlich ebenjene reflexive Umwendung

---

55 Brummack 1971, 301.

56 Vorreiter einer offensiven Konfrontation dieser Frage ist Casaubon (1605), der im Anhang seiner bereits erwähnten Abhandlung auf die Frage, »*an satira sit poema*«, vertiefend eingeht.

57 Homann 1977, 93.

58 Der ganze Satz, dem das einschlägige Diktum entnommen ist, lautet (Iuv. sat. I,1,79–80): »*si natura negat, facit indignatio versum/ qualemcumque potest, quales ego vel Cluvienus*.« – »Wenn das Talent es versagt, macht die Entrüstung den Vers, den sie eben zustande bringt, einen solchen wie ich oder wie Cluvienus«. Bei dem ansonsten nicht bekannten Cluvienus handelt es sich wohl um einen Amateurdichter (vgl. Kißel 2013, 204–205).

auf sich selbst, die – nach der hier vorgeschlagenen Lesart – im satirischen *versus* impliziert ist. Tatsächlich gehört die intensive poetologische Selbstreflexion, ganz anders als der Topos vom wütend vor sich herschimpfenden Satiriker suggeriert, zu den hervorstechenden Merkmalen der satirischen Tradition. Horaz ist dafür das Paradebeispiel. Mit Blick auf seine berühmte vierte Satire kann man sagen: Die antike *satura* praktiziert – *in aestheticis* – ihre eigene Philologie. Dabei ist gerade diese Selbstreflexivität, die inszenierte Umwendung des Textes auf sich selbst, innig verbunden mit der charakteristischen Unform des satirischen Textes. Dieser satiretypische Nexus von Selbstreflexivität und Unform soll in der folgenden Lektüre expliziert werden.

Die immer wieder formulierten Vorbehalte der Poetik gegen den ›Un-Stil‹ der Satire haben ihr Fundament in den programmatischen Passagen der horazischen *Sermones*, insbesondere in der vierten Satire des ersten Buches.[59] Scheinbar dezidiert nimmt sich Horaz darin ›aus der Zahl der Dichter aus‹, weil er näher an der Alltagsrede schreibe (»*scribat sermoni propiora*«).[60] Was sich in dieser Formulierung andeutet, ist eine ›prosaische‹ Tendenz auch der versifizierten satirischen Rede.[61] ›Prosa‹ (*sermo*) ist im dichtungstheoretischen Kontext der Ausdruck für das, was nicht ›Kunst‹ ist, sondern ›weg kann‹, oder (aristotelisch): für *non-poema*. Auf dieses Unpoetische weist auch der Titel der horazischen Satiresammlung, *Sermones*, programmatisch hin: Ihrer hexametrischen Form ungeachtet, handelt es sich bei diesen Gedichten um formlose ›Plaudereien‹.[62] Tatsächlich verleiht der

---

59 Auf die Relevanz des selbstreflexiven Gedichts für die Poetik der Satire habe ich bereits hingewiesen; noch die neuesten Kommentare lesen die vierte Satire als »overtly programmatic poem« (Gowers 2012, 147).

60 Hor. sat. I,4,39–42: »*primum ego me illorum dederim quibus esse poetis/ excerpam numero: neque enim concludere versum/ dixeris esse satis, neque si qui scribat uti nos/ sermoni propiora, putes hunc esse poetam.*« – in der Übersetzung von Holzberg 2011, 39: »Zuerst einmal möchte ich mich aus der Zahl derer, denen ich zugestehe, dass sie Dichter sind, ausnehmen. Denn du würdest sagen, es ist nicht genug, einen abgerundeten Vers zu schmieden; und wenn einer wie ich etwas schreibt, das der kolloquialen Prosa sehr nahe kommt, den würdest du nicht für einen Dichter halten.«

61 Dabei problematisiert Horaz im ersten Moment v. a. den sprachlichen ›Realismus‹ der Satire. Vgl. auch Gowers (2012, 162), die das Argument paraphrasiert: »satire does not qualify anyway as (hated) poetry […] because it so approximates to prose.«

62 Zur Vielsinnigkeit von *sermo* als Name für die horazischen Satiren vgl. Gowers 2007, 60. Sie unterscheidet drei Bedeutungen des Wortes: Diatribe/Predigt, philologisch-literaturkritische Diskussion und mündliches Gespräch/Plauderei. Dem sei hier hinzugefügt, dass es sich bei allen dreien tatsächlich um Diskurse in Prosa handelt. Cucchiarelli (2007, 168) weist darauf hin, dass der Begriff *sermo* nur für das moderne Ohr die Konnotation einer moralistischen ›Predigt‹ trägt, während Horaz tatsächlich bewusst »una parola disimpegnata« gewählt habe, die ebenso auf den moralischen Diskurs wie auf das freundschaftliche Gespräch führe. Sharlands Studie zum Dialogischen resp. Dialog-Charakter der horazischen *Sermones* (2010, hier insbes. 17; Literatur s. Anm. 46) stellt

horazische Text der Idee, es handle sich bei der Satire um ›prosaische Dichtung‹, eine durchaus brisante Emphase. Es findet sich nämlich im vierten *Sermo* eine spekulative Reflexion auf die Poetizität der Satire (Hor. sat. I,4,47–63), die es in sich hat. Ich möchte sie hier, gleichsam als das Herzstück der bisherigen theoretischen Überlegungen, umfänglich entfalten.

1.4.1 Zwischen Poesie und Prosa: Satire als ~~Dichtung~~ (Horaz)

Horaz' vierter *Sermo* ist eine einzige poetologische *parabasis*;[63] das ›Gespräch‹ widmet sich ganz der Frage nach dem schwierigen Status der satirischen Dichtung.[64] Im Zentrum steht dabei die bereits berührte Behauptung, der Satiriker gehöre nicht zu den Poeten, weil das, was er schreibe, eigentlich – wenn man das heroische Metrum auflöste – nur gemeine Alltagsrede (*sermo*) sei.[65] Darin gleiche

zunächst heraus, dass die Forschung das Wort als lateinische Übersetzung der gr. διατριβή zum Ausweis für die bioneische Affiliation der horazischen *satura* genommen habe. Tatsächlich impliziert der Begriff der Diatribe ein charakteristisches dialogisches Element, das sich v. a. in Horaz' ersten drei Satiren mustergültig beobachten lässt. Sharland (2010, 3) verweist denn auch mit einem *locus* in Varro l. l. VI,64 auf die genuine Dialogizität des Wortes: »*sermo enim non potest in uno homine esse solo, sed ubi* <*o*>*ratio cum altero coniuncta.*« (»Ein Gespräch kann nämlich nicht durch einen Menschen alleine stattfinden, sondern nur, wo die Rede mit einem anderen verbunden ist.« Vgl. zu dieser Definition auch Erchinger 2007, Sp. 880.) Wie nicht nur die Horaz-Lektüren dieses Buches zeigen werden, handelt es sich hier um eine poetologisch absolut einschlägige Bemerkung. Zur schwierigen Wort- und Begriffsgeschichte von *sermo* insbesondere mit Blick auf das horazische Œuvre s. auch Maruotti 2016, 129–143.

63 Als eine *parabasis* im Sinne der Aristophanischen Komödie hat Müller 1992 den Text präsentiert. Es handelt sich bei der *parabasis* bekanntlich um ein Charakteristikum der Alten Komödie, um jenen Teil des Stücks, in dem die Handlung vorübergehend ausgesetzt wird, damit der Chor unter der Leitung des Chorführers an den Rand der Bühne treten und sich an das Publikum wenden kann (παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον). Das Herzstück dieses Intermezzos (die eigentliche *parabasis*) bildet eine vom Chorführer vorgetragene Anrede des Komödiendichters an das Publikum, in der dieser sein Stück resp. sich selbst in bestes Licht zu rücken sucht. Tatsächlich haben wir es bei Horaz' vierter Satire der Anlage nach mit einem solchen unvermittelten selbstreflexiven Einschub in der Mitte zu tun, in dem der Dichter sich in direkter Ansprache ans Publikum rechtfertigt. Der sog. ›Parekbase‹ als einer Figur der Selbstreflexion hat insbesondere die frühromantische Theorie zu Berühmtheit verholfen. Auf sie komme ich am Ende dieses Versuchs zurück (I.2.10). Zur Relevanz der parabatischen Selbstreflexion beim Gattungsbegründer Lucilius vgl. Kap. II.1.6.

64 Grundsätzlich zur Meta-Poetik der vierten Satire s. den exzellenten Kommentar von Emily Gowers (2012, hier: 147–182 mit umfassenden Literaturangaben); erwähnt seien außerdem Muecke 1979; Freudenburg 1993, 119–163 sowie Hooley 2001.

65 Freudenburg legt den größten Nachdruck seiner Lektüre von Hor. sat. I,4 auf den Umstand, dass Horaz sich hier einmal mehr eines dialogischen Maskenspiels bedient, indem er vordergründig den

die *satura* der Komödie, in deren Nachfolge Horaz den Gattungsbegründer Lucilius stellt (Hor. sat. I,4,1–8). Sowohl hinsichtlich ihres Stoffs (*res*) als auch ihrer Worte (*verba*) lasse die Komödie Poetizität vermissen (Hor. sat. I,4,39–48):

primum ego me illorum dederim quibus esse poetis
excerpam numero: neque enim concludere versum
dixeris esse satis, neque si qui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem
idcirco quidam, comoedia necne poema
esset quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus.

Vor allen Dingen nehm' ich aus dem Häufchen,
dem ich den Dichternamen zugestehen möchte,
mich selber aus. Dazu gehört schon mehr
als einen runden Vers zu drehen wissen;
und wer, wie ich, in einer Sprache, die
so nah an die gemeine angrenzt, schreibt,
ist darum lange noch kein Dichter. Dem,
der Dichtergeist, der eine mit den Göttern
verwandte Seele hat, und dessen Mund
erhabene Gedanken und Gefühle
in mächt'gen Tönen ausströmt, dem allein
gebührt die Ehre dieses schönen Namens.
Man hat daher die Frage aufgeworfen,
ob die Komödie ein Gedicht zu nennen sei,
da ihr's sowohl in Sachen als in Worten
an Schwung und Feuer fehlt, und ihre Sprache
von der gemeinen nur durchs Silbenmaß
sich unterscheidet.[66]

Das Beispiel einer Palliata, in der ein wütender Vater seinen Sohn ausschimpft (sat. I,4,48–55),[67] dient denn auch dem Nachweis, dass der umgangssprachliche Ton dieser ›Dichtung‹ von der Prosa des Alltags (*sermo merus*) nur durch das Versmaß (*pede certo*) zu unterscheiden sei. »*Non satis est*« – »es ist also nicht genug«, folgert der satirische Poetiker, aus ›bloßen‹ Worten (*puris verbis*) Verse zu machen, und unterstreicht dies mit einem bemerkenswerten philologischen Gedankenexperiment (Hor. sat. I,4,54–63):

Positionen seiner Kritiker resp. Opponenten eine Bühne bereitet, um deren Ansichten tatsächlich wirkungsvoll zu unterlaufen (vgl. Freudenburg 1993, insbes. 144–150).

66 Wieland 1986 [1786], 688–689.

67 Vgl. zur Frage nach der Komödie und den Vaterfiguren der vierten Satire Leach 1971; Schlegel 2000. Grundsätzlich zur komplexen Frage nach dem Verhältnis von (römischer) Satire und Komödie die umfassende Studie von Ferriss-Hill 2015, die einen besonderen Schwerpunkt auf Horaz legt.

non satis est puris versum perscribere verbis,
quem si dissolvas, quivis stomachetur eodem
quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc,
olim quae scripsit Lucilius, eripias si
tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est
posterius facias, praeponens ultima primis,
non ut si solvas ›postquam Discordia taetra
Belli ferratos postis portasque refregit‹,
invenias etiam disiecti membra poetae.
hactenus haec: alias iustum sit necne poema.

Es ist demnach nicht allerdings genug
in Versen, wo die Sprache nie die Grenzen
der Prose überschreitet, so zu schelten,
daß, wie das Metrum aufgelöset wird,
ein jeder andrer Vater eben so
wie der verlarvte schnaubte. Nehmet dem,
was ich soeben schreibe, oder was Lucil
vor mir geschrieben, Rhythmus und Mensur,
und stellt, was nun das letzte ist, voran,
was bleibt uns Dichterisches? Tut dasselbe,
wenn Ennius singt: die schwarze Zwietracht hatte kaum
des Krieges Eisentore aufgesprengt,
ihr werdet auch in den zerstückten Gliedern
den Dichter wieder finden. Im Vorbeigehn dies!
Ob diese Art von Schriften Poesie
zu nennen sei, ein andermal![68]

Anders als die poetische Diktion eines Ennius, so das Argument, hielte die ›Dichtungshaftigkeit‹ der satirischen Schreibweise (Horaz und Lucilius) einer Zerstörung von Syntax und Metrik (»*si dissolvas*«; »*eripias si*«) nicht stand. Mit dieser Reflexion stellt sich die horazische Satire also die kritische Frage nach der *differentia specifica* der poetischen Rede. Es handelt sich bei der imaginierten *metathesis* um ein Verfahren der antiken Philologie: Um die dichterische Qualität des Textmaterials zu prüfen, wird durch Umstellen der Worte die Versform aufgehoben. Nachdrücklich, so scheint es, hebt Horaz den prekären Status seiner gebundenen Rede heraus:

68 Wieland 1986 [1786], 689–690. Die Komplexität des horazischen Textes macht es notwendig, der Wieland'schen Übersetzung weitere zur Seite zu stellen. Holzberg (2011, 40) übersetzt: »Deswegen haben manche Leute gefragt, ob die Komödie überhaupt Dichtung ist, weil feuriger Geist und Kraft weder in ihrer Sprache noch in ihrem Stoff zu finden sind; wenn sie sich nicht durch das feste Versmaß von der Prosa unterschiede, wäre es reine Prosa. [...] Also reicht es nicht aus, in einfachen Worten einen Vers zusammenzuschreiben; denn wenn du ihn auflösen würdest, brächte jeder Vater seinen Zorn wie der mit der Maske zum Ausdruck. Wenn du dem, was ich jetzt schreibe und was einst Lucilius schrieb, das feste Versmaß und den Rhythmus entreißen, die Reihenfolge der Wörter verändern und das, was jetzt am Versende steht, an den Anfang setzen würdest, dann würdest du nicht die zerstückelten Glieder des Dichters finden, was geschähe, wenn du Folgendes auflösen würdest: ›Als die grausige Zwietracht sprengte die eisenbewehrten Pfosten und Pforten des Krieges‹.« Dieser stark vereindeutigenden Version sei hier eine wörtliche(re) Übersetzung des kritischen zweiten Teils (v. 56–62) gegenübergestellt: »[...] Wenn du dem, was ich nun, oder was einst Lucilius geschrieben, den festen Gang und Rhythmus entrissest, und, was nun in der Folge das frühere Wort ist, zum späteren machtest, letzteres ersterem voranstellend, würdest du(,) nicht(,) wie wenn du auflöst: ›nachdem die schwarze Zwietracht die Eisentore des Krieges aufgesprengt hatte‹, sogar zerstückelt die Glieder eines Dichters erkennen« (Übers. SDA).

Begreift man die Wortfolge, die das Metrum ausmacht, als akzidentiell, ist die satirische Dichtung von gemeiner Prosa nicht zu unterscheiden. Zerstückelte Satire ist nur eine Ansammlung von Wortmüll. Ganz anders der epische Ennius, der auch nach dem philologischen Sparagmos noch als ein Dichter zu erkennen ist.

Freilich unterläuft das horazische Gedankenexperiment die Opposition, welche es zu propagieren scheint, auf intrikate Weise. Denn zwar stellt das ennianische Beispiel mit seiner bildstarken allegorischen Rede den hohen Ton des Epos zur Schau.[69] Die überbordenden Tropen des Verses stehen aber im eigentümlichen Kontrast zur ›prosaischen‹ Syntax, die dem Standard der ungebundenen Rede entspricht.[70] Während das *exemplum* für Dichtung also dem Normalverlauf der *prorsa oratio* folgt, zeigt sich dagegen die vermeintlich ›prosaische‹ Satire – nämlich Horazens eigener Text – als ein Extremfall des poetischen Strapazierens von Wortfolge und syntaktischer Ordnung.[71] Noch die um Verständlichkeit bemühte Übersetzung Wielands lässt die Schwierigkeiten eines Originals erkennen, das die Wörter in extremen Sperrungen auseinandertreibt (»*non*« [60] –– »*invenias*« [62]) und ihre Reihenfolge zu chiastischen Verschränkungen verkehrt (»*nunc–olim*«; »*prius–posterius*«;[72] »*ultima primis*«).[73] Gerade diese ›Sperrigkeit‹ verleiht den Zeilen dieser Selbstreflexion eine performative, ja: ikonische Dimension.[74] Mit der Um- oder Entstellung der

69 Gowers 2012, 168 findet im Vers die »hallmarks of epic poetry: a military theme; personification (of War and Strife), grandiose diction (›brazen posts‹) alliteration […] metaphor (War as fortress).«
70 Die Kommentator:innen des Beispiels spalten sich in solche, die dem Ennius-Vers jegliche Poetizität im herkömmlichen Sinn absprechen, um den performativen Widerspruch der horazischen Rede hervorzuheben (Oberhelman und Armstrong 1995, 242–243) – und solche, die das ennianische Beispiel als Inbegriff des Dichtungsideals ernst nehmen (Fuhrer 2003, 358, Anm. 39). Hier hingegen wird in der Unterscheidung von bildhaften Tropen (epischer Lexik) und den Figuren der *compositio* ein dritter Weg gesucht.
71 Vgl. auch den Kommentar von Emily Gowers zum Verhältnis zwischen dem ennianischen Beispiel und der Sprache der vierten Satire (Gowers 2012, 168): »[T]he [Ennian] subject matter, destruction and disruption, conflicts with the orderliness of the lines. By contrast, H.'s own verses […] are ›convoluted and distorted‹ and justify the very process of metathesis they are discussing«. Zur Frage der Metathesis (d. h.: der Veränderung der Wortfolge zur Überprüfung des poetischen Charakters) in den Satiren des Horaz vgl. Oberhelman und Armstrong 1995.
72 Vorausblickend auf den Gedankengang Agambens (s. u.) sei hier darauf hingewiesen, dass zur performativen Umstellung der Wortfolge die krasse Trennung der temporalen Adverbien durch den Versbruch (›Enjambement‹) tritt, welcher in dieser disruptiven Passage überhaupt als der prägende Gestus erscheint.
73 Vgl. auch Fuhrer 2003, 359, welche zur Verdeutlichung die ›normale‹ (»prosaische«) Wortfolge des Syntagmas rekonstruiert.
74 So auch Gowers *ad loc.* (2012, 168): »A positively iconic demonstration of the vital importance of poetic word-arrangement in the ›prosy‹ outline of the suggested operation.« Vgl. zu dieser ikonisch-performativen Form der poetischen Selbstreferenz (»iconic/pictorial word order«) Lateiner 1990.

compositio vollzieht der Text die Metathesis, von der er spricht; das Gedanken- ist ein Wortexperiment: Horaz lässt in markanten (bukolischen) Dihäresen (57) die *membra* des Gedichts auseinanderklaffen und inszeniert damit jene Probe, die die ›prosaische‹ Verfassung seines satirischen Schreibens herausstellen soll.

Durchaus einleuchtend haben die neueren Kommentatoren der vierten Satire argumentiert, die künstlich verdrehte Wortfolge der Passage verlagere die Frage nach der Poetizität auf die Ebene der *compositio*. Tatsächlich demonstriere Horaz hier die für den poetischen Text charakteristische Untrennbarkeit von Form und Inhalt, wie sie die epikureisch-atomistische Dichtungstheorie eines Philodemos propagiere.[75] Denn offensichtlich geht der Effekt der ›mimetischen Syntax‹[76] bei einer Änderung der horazischen Wortfolge sofort verloren. Man hat sich deshalb darauf geeinigt, diese Passage als einen impliziten, perlokutionären Beweis für die Poetizität der horazischen *Sermones* zu lesen, in dem Sinne, dass eben auch die Satiren einen unlöslichen Nexus von *res* und *verba* geltend machen.[77] Wenn aber allzu emphatisch betont wird, der Text sanktioniere die untrennbare Einheit von Inhalt und Form,[78] droht darüber ein wesentlicher Umstand aus dem Blick zu geraten: nämlich dass hier Worte und Bedeutung tatsächlich maximal auseinandertreten. Denn aus der Performanz des satirischen Textes resultiert ja zunächst ein scharfer Widerspruch: Die figürliche Selbstreferenz der Formulierung widerlegt das inhaltliche Postulat von der ›Prosaizität‹ der satirischen Zeilen. Der Text wendet sich also gegen sich selbst: Die rhetorische *mixtura verborum*, eine Kombination aus Inversionen, Sperrungen, Satzbrüchen, unterläuft die inhaltlich thematisierte Metathesis. Das Wort- unterläuft also das Gedankenexperiment in einer Weise, dass es zu einer Verkehrung kommt: Während Ennius' epischer Vers in seiner ›prosaischen‹ Konventionalität exponiert wird, stellt sich die Rede des Horaz als Beispiel poetischer Extravaganz heraus.

75 Oberhelman und Armstrong 1995; Freudenburg 1993, 150.

76 So der alternative Terminus für die ikonische Wortfolge bei Lateiner 1990.

77 Vgl. Freudenburg 1993, 147: »In the end, the arrangement of the words in lines 58–59 speaks much louder than their superficial meaning.« Vgl. Gowers 2012, 150: »Ennius' magnificent but outdated *Discordia taetra* lines are incorporated inside a convoluted, metathesizing Horatian sentence: the citation remains intact while its repudiation is destroyed by the superior artfulness of its new frame.« So auch Fuhrer 2003, 359–360: »[D]ie Frage [wird] also explizit offen gelassen; implizit kann sie aber als beantwortet gelten«, und Gowers 2012, 169, die den Aufschub der Antwort, »*sit necne poema*« als »[d]isingenuous« bezeichnet, »since H. has already proved that his satire satisfies the standards of artfully arranged poetry.« Dagegen hoffe ich mit der folgenden Relektüre zu zeigen, dass der vorgeschützten Unabgeschlossenheit der poetologischen Selbstreflexion durchaus eine schwerer wiegende Bedeutung zukommt.

78 Oberhelman und Armstrong 1995, hier: 249.

Es mag scheinen, als werde Dichtung hier vermeintlich als eine Angelegenheit der Lexik verhandelt und tatsächlich als eine Frage der *compositio* beantwortet.[79] *De facto* aber präsentiert uns Horaz, indem er das Syntagma kunstvoll verschlingt, einen poetischen Text, der seine Poetizität leugnet. Die philologische Gretchenfrage, ob die Satire Dichtung sei (»*iustum sit necne poema*«, Hor. sat. I,4,63), wird damit nicht etwa zugunsten von Horaz entschieden, sondern in ein Paradox überführt.[80] Der nähere Blick auf die horazische Selbstreflexion zeigt also: Offensichtlich ist die Poetizität des satirischen Textes komplexer, als dass sie sich nur über Versifikation und Lexik definieren ließe. Ich möchte diesen Befund im Hinblick auf die charakteristische Figürlichkeit des satirischen Textes noch etwas vertiefen.

Horaz setzt der syntaktisch konventionellen Bildlichkeit hoher Dichtung ein fast schon überspanntes Verstellen der Worte entgegen. Anders gesagt: Er kontert die epischen Tropen mit dissoziativen satirischen Figuren. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Figuren um Grenzfälle dessen, was noch in den Bereich des rhetorischen Redeschmucks fällt. An der schwierigen Passage lässt sich nämlich beobachten, wie der Text in extremen Verzerrungen des Syntagmas seinen Sinn bis zur Unkenntlichkeit verstellt.[81] Augenfällig wird das am entscheidenden Wörtchen »nicht«: Je nachdem, welchem Satzglied die Verneinung zugeordnet wird, verkehrt sich die Aussage – dass der eine Text seine Poetizität noch in aufgelöstem Zustand erkennen ließe – in ihr Gegenteil.[82] Durch seine zweischneidige Stellung im Syntagma wird das Wort *non* gleichsam richtungslos, es verliert seine feste relationale und funktionale Position, indem es sich auseinanderspreizt und ebenso auf das nächstliegende Wort (*ut*) wie auf den letzten verbalen Bestandteil des Satzes (*invenias*)

---

79 Dies suggeriert die Wendung »*sermoni propiora*« (sat. I,4,42) und die Rede von den »*verba pura*« (sat. I,4,54) der Komödie. Dass es sich bei der Frage, ob die Wortwahl (ἐκλογή) oder das Wortarrangement (σύνθεσις) über die Poetizität eines Textes entscheide, um eine Intensivstation der zeitgenössischen Literaturtheorie handelt, zeigt Dionysios' Traktat *Über die Wortfolge* (Dion. Hal. comp. 3); vgl. dazu Freudenburg 1993, 128–144.

80 Vgl. in diesem Sinne Cucchiarelli (2007, 168): »Già in Orazio, dunque, la satira *in quanto* poesia resta un problema aperto.«

81 Gerade aufgrund dieses Effekts der gesteigerten *obscuritas* warnt Quintilian den Redner nachdrücklich vor der *mixtura verborum* (Quint. inst. VIII,2,14).

82 In der deutschen Übersetzung gelingt es allenfalls durch hypothetische Interpunktion, die Ambivalenz der entstellten *compositio* wiederzugeben: »Du würdest [in der aufgelösten Satire] *nicht*, wie wenn du [Ennius] auflöst, den zerstückelten Dichter finden.« vs. »Du würdest [in der aufgelösten Satire] – *nicht* wie wenn du [Ennius] auflöst – den zerstückelten Dichter finden.« vgl. Oberhelman und Armstrong 1995, 242; Gowers 2012, 168.

richtet.[83] Liest man den horazischen Text, bestätigt sich somit das Problem, das schon Aristoteles allen Syllepsen diagnostizierte: Solcherlei Verdichtung der Rede verunklart den Sinn, sie lässt den Satz mehrdeutig werden.[84] Die Rhetorik behandelt das Zeugma deshalb zunächst als einen Sprachfehler (*vitium*). Wie alle Solözismen lässt sich aber auch dieser Fehler zur Figur verkehren, sofern er bewusst und mit Absicht geschieht.[85] Bemerkenswert an der poetischen, ja poetologischen Syllepse der vierten Satire ist, dass Horaz die Ambivalenz der grammatischen Figur nicht aufhebt, sondern vielmehr verstärkt: Seine Verse lesen sich nicht als ›gute Syllepse‹, also als gelungenes Beispiel für die sprachökonomische Verklammerung von Satzteilen. Vielmehr scheint das horazische Syntagma ebenjene Unverständlichkeit zu suchen, die dem grammatischen Fehler (*vitium*) anhaftet. Der satirische Text realisiert also die Figur als Fehler resp. den Fehler als Figur. In ihrem ›Anti-Stil‹ scheint diese Schreibart die vexierbildliche Unentscheidbarkeit von sprachlichem Unfall (Fehler) und Kunst (Figur) zu suchen. Gerade damit schiebt der horazische *sermo* einen Schiedsspruch in der Poetizitätsfrage auf Weiteres hinaus. Dass die Satire in Fehlern, oder auch: Lastern (*vitia*) ihre charakteristischen Figuren findet, ist eine Pointe von weitereichender poetologischer Relevanz.

Im Hinblick auf die angeblich unpoetische ›Alltagsprachlichkeit‹ der Satire sei hier eine weitere Beobachtung angefügt. Was angesichts der komplizierten Sylleptik der zitierten Passage nicht zuletzt offensichtlich wird, ist, dass die horazische Satire – auch wenn sie als ›Gespräch‹ (*sermo*) daherkommt – sich in einer konstitutiven Schriftlichkeit präsentiert.[86] Nur im Lesen lässt sich die ästhetische Prägnanz dieser Zeilen erfassen. Tatsächlich scheint die *compositio* sogar darauf angelegt, die Lektüre mit allen Mitteln der Kunst zu verlangsamen. Dies hat weitreichende Konsequenzen: Unter dem langen Blick auf die sprachliche Komposition, den das entstellte Syntagma forciert, gewinnen die ›prosaischen‹ Worte des Satirikers eine eigentümliche Figürlichkeit. So zeigt sich etwa das entscheidende Wörtchen *non* als ein Palindrom, eine Buchstabenfolge also, die in ihrer Reversibilität den

---

83 Es liegt mit der ambivalenten Stellung im Syntagma eine Art Apokoinou vor, mit dem entscheidenden Unterschied, dass die horazische Figur keineswegs zur »Präzision des Ausdrucks« beiträgt, wie das dem Apokoinou nachgesagt wird (vgl. Kallendorf 1992).

84 Vg. Aristot. rhet. 1407b.

85 Es handelt sich dabei um die Definition der sog. grammatischen Figur (*schema grammaticum*), die nur die Inentionalität vom versehentlich unterlaufenen Fehler unterscheidet (Quint. inst. IX,3,2): »*Prius* [*schema grammaticum*] *fit isdem generibus quibus vitia: esset enim omne eiusmodi schema vitium, si non peteretur sed accideret*.« Vgl. Krapinger 2009, Sp. 1505 sowie ausführlicher zur grammatischen Figur Kap. II.2.1.2.1.

86 Zum Spiel mit der Schriftlichkeit im Satirenwerk vgl. Gowers 1993a, die allerdings keine im engeren Sinne poetologische Überlegungen anstellt.

grammatischen Wankelmut der Partikel ikonisch zur Schau stellt. Damit reicht die Figürlichkeit des satirischen Textes tiefer als die anfängliche Gegenüberstellung von ennianischen Tropen und horazischer *compositio* vermuten ließ. Nicht nur die verdrehten Sätze, auch die einzelnen Worte selbst behaupten im satirischen Text eine charakteristische Ikonizität. Horaz erhebt gerade die unpoetischsten, gewöhnlichsten Worte zu prägnanten Figuren: »*non*« wird so zur buchstäblichen Verkörperung seines Vexierbild-Charakters, zum figürlichen Ausdruck einer irreduziblen Ambiguität, die den satirischen Text kennzeichnet. Wie aber ist ein Text zu nennen, der nicht im banalen Sinne ›prosaisch‹ und nicht im gängigen Verständnis ›poetisch‹, sondern so komplex ist, dass seine Lektüre mithin geltende Widersprüche produziert? Ich möchte die tiefgreifende Ambiguität des satirischen *genus scribendi* mit einem Gedanken von Giorgio Agamben auf den Begriff der Prosa zurückführen. In Agambens *Idee der Prosa* kondensieren sich die bisherigen theoretischen Überlegungen zur Gegenwendigkeit der Satire zu einem prägnanten Denkbild.

1.4.2 Das Prosimetrum der *satura*: Agambens »Idee der Prosa« als Theorie der Satire

Wie die vierte Satire verhandelt auch Agambens kurzer Text *Die Idee der Prosa*[87] die Poetizitätsfrage entlang der Unterscheidung von Versrede und Prosa: »Weder Quantität noch Rhythmus oder Silbenzahl – alles Elemente, die auch in Prosa auftreten können – stellen [...] ein ausreichendes Unterscheidungskriterium dar«, um Dichtung als solche zu identifizieren.[88] Es sei einzig der ebenso bestimmte wie abrupte Abbruch am Ende der Zeile, der die gebundene von der ungebundenen Rede unterscheide. Das heißt: Allein die Tatsache, dass der Vers ungeachtet des syntaktischen Zusammenhangs eine geschlossene Einheit mit einem fixen Ende formiert (Hor. sat. I,4,40: »*concludere versum*«), die Segmentierung des Gedichtes also in Zeilen (*versus*) von bestimmtem Maß (*metrum*), unterscheidet die Poesie von der Prosa. In der *versura*, der dem Pflug nachempfundenen Wende einer Gedichtzeile in die nächste, identifiziert Agamben folglich den »Kern des Verses, dessen Darstellung das *Enjambement* ist«.[89] Der Versbruch, in dem sich das (stichische) Gedicht gegen die syntaktische Einheit des Satzes sträubt, ist dabei als ein Moment der inner-

87 Agamben 2003, 21–24.
88 Agamben 2003, 21.
89 Agamben 2003, 23.

sprachlichen Dissoziation (»von Lautrhythmus und Bedeutung«) zu begreifen.[90] Der Zeilensprung markiert die *Kehre* des Verses als einen Unentschiedenheitspunkt der poetischen Rede zwischen Lyrik und Prosa. Diese »innigste Zwietracht« des poetischen Textes, der mit jedem Versübergang »auf einen Prosaduktus« anspielt »durch eben die Bewegung, die seine Versatilität bezeugt«, nennt Agamben auch »das aller menschlichen Rede eigentümliche Prosimetron«:

> Das *Enjambement* hebt also den ursprünglichen Gang der Dichtung ans Licht, der weder poetisch noch prosaisch ist, sondern strengen Sinnes bustrophedisch genannt werden kann: das aller menschlichen Rede eigentümliche Prosimetron.[91]

In der Gegenwendigkeit des Ochsen auf dem Acker, nach der die Schriftrichtung des Boustrophedon (βουστροφηδόν) benannt ist, findet Agamben die Ambivalenz des gebrochenen Zeilenstils versinnbildlicht. Wenn er ebendiese Ambivalenz auf den Begriff des Prosimetrums bringt, so zielt diese terminologische Verwirrung auf das paradoxe »Sowohl-als-auch« von Poesie und Prosa, welches sich im prosimetrischen Text realisiert. Agambens »Idee der Prosa«[92] beruht also auf der Beobachtung einer tiefgreifenden formalen Ambiguität, die er nicht zuletzt an der »lateinischen *satura*«[93] macht.

Tatsächlich glaube ich, dass man mit dieser philosophischen Spekulation zum Kern dessen vordringen kann, was die bisherigen Überlegungen zur Satire umrissen haben. Der Blick auf Horaz macht dies evident: Jene »zweideutige Bewegung, welche gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen weist, rückwärts (Vers) und vorwärts (*pro-vorsa*, Prosa)«,[94] die *concordia discors* des poetischen Textes zwischen gebundener und ungebundener Rede, wird bei Horaz in Szene gesetzt. Das Sprach-

90 Agamben 2003, 23: »Das *Enjambement* offenbart die Nicht-Koinzidenz und Unverbundenheit der metrischen und syntaktischen Elemente, von Lautrhythmus und Bedeutung, gleichsam als ob das Gedicht – entgegen einem weitverbreiteten Vorurteil, das in ihm die vollkommene Übereinstimmung von Klang und Bedeutung verwirklicht sieht – sein Dasein nur deren innigster Zwietracht [*intimo discordo*] verdankte.« Das italienische Original lässt bei der Formulierung des Prosimetrum-Gedankens (s. u.), »l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano«, in der »Rede« (*discorso*) noch diese Zwietracht (*discordo*) nachhallen.

91 Agamben 2003, 23.

92 Es handelt sich bei der Textsequenz um die Titelgebende Reflexion des Büchleins (vgl. Agamben 2003, 21). Agamben beschreibt eine *gegenwendige* Figur, einen *trópos* im wörtlichen Sinne also.

93 Agamben 2003, 21. Die Erwähnung der *satura*, die bei Agamben *en passant* und ohne weiterführende (Literatur-)Hinweise erfolgt, dürfte auf die menippeische Tradition verweisen, deren Vers-Prosa-Wechsel den antiken Vertretern der ›Gattung‹ zum Merkmal wurde. Vgl. dazu das nächste Kapitel.

94 Agamben 2003, 23–24.

theater seiner vierten Satire inszeniert die paradoxe Überwindung der Dichotomie ›Vers vs. Prosa‹ unter den Bedingungen poetischer Selbstreflexion. Die performative Widersprüchlichkeit des Textes macht also jene gegenwendige Bewegung nachvollziehbar, die Agamben als »Idee der Prosa«, als boustrophedische Kehre des Textes gegen sich selbst, denkt.

Wie präzise sich Agambens Reflexion zum boustrophedischen Gang des Gedichts auf die vierte Satire anwenden lässt, mag ein intertextueller Blick auf die Verstellungskunst der horazischen Verse verdeutlichen: In den metathetisch entstellten Hexametern der vierten Satire ist nämlich das Vorbild des homerischen Hermes-Hymnus zu erkennen. Mit seinen markanten, performativen Hystera-Protera – »*quod prius ordine verbum est*/ *posterius facias*, *praeponens ultima primis*« (Hor. sat. I,4,58–59) – wandelt der satirische Text, ohne dass es der Forschung bisher aufgefallen wäre, in den Fußstapfen des Trickstergottes Hermes, dem der Diebstahl von Apolls Rindern durch eine List gelang (Hom. h. 4,73–78):

τῶν τότε Μαιάδος υἱὸς ἐΰσκοπος Ἀργειφόντης,	Fünfzig davon, lautbrüllende Rinder, holt aus der Herde
πεντήκοντ᾽ ἀγέλης ἀπετάμνετο βοῦς ἐριμύκους.	Maias Sohn sich heraus, der Schimmernde, treffliche Späher.
πλανοδίας δ᾽ ἤλαυνε διὰ ψαμαθώδεα χῶρον	Als er sie dann auf täuschenden Pfaden durch sandigen Boden
ἴχνι᾽ ἀποστρέψας, δολίης δ᾽ οὐ λήθετο τέχνης,	Trieb, vergaß er nicht seiner pfiffigen Kunst. Denn die Spuren
ἀντία ποιήσας ὁπλάς, τὰς πρόσθεν ὄπισθεν,	Drehte er um, die Vorderhufe kamen nach hinten
τὰς δ᾽ ὄπιθεν πρόσθεν, κατὰ δ᾽ ἔμπαλιν αὐτὸς ἔβαινεν.	Und was hinten, nach vorn; auch er ging rückwärts herunter.[95]

Um zu verhindern, dass Apoll ihm auf die Spur kommt, wendet (ἀποστρέψας) Hermes die Hufe der gestohlenen Rinder (βοῦς) und lässt sie rückwärts gehen. Dabei handelt es sich nur zu deutlich um eine metatextuelle Urszene poetischer Gegenwendigkeit. Prägnant ist im griechischen Text die boustrophedische Kehre des Verses als Anadiplose umgesetzt: »τὰς πρόσθεν ὄπισθεν,/ τὰς δ᾽ ὄπιθεν πρόσθεν«. Gewendet wie der Ochse (βοῦς) vor dem Pflug, der die Furche in den Acker zieht, kommt der Vers mit seinen ersten Worten an sich selbst vorbei, sich gleichsam zurückbuchstabierend. Es ist diese selbstbezügliche, sich selbst wieder- und widersprechende Ochsenwendigkeit, auf die sich auch das satirische *genus*

95 Übers. Weiher 1989, 67.

scribendi spezialisiert.[96] In diesem Sinne ist Horaz' Hinweis auf die Schriftlichkeit seiner Dichtung[97] also durchaus emphatisch zu verstehen: Die *versus* der Satire vollziehen jene pflügende Bewegung, von denen sich ihr Name ableitet: »Versus *autem vulgo vocati, quia sic scribebant antiqui, sicut aratur in terra*« – »Schriftzeilen werden gemeiniglich Verse genannt, weil die Alten so schrieben, wie man in der Erde pflügt«, vermerkt Isidor in seinen *Etymologiae*.[98] In dessen Bemerkungen zur Materialität der antiken Schreibtechnik findet sich auch die anschauliche Formulierung eines frühen römischen Autors, der (sich selbst?) dazu aufruft, ›den Pflug zu wenden und durch das Wachs mit einer knöchernen Spitze zu pflügen‹: »*vertamus vomerem/ in cera mucronique aremus osseo*«.[99]

Diese boustrophedisch-pflügende Bewegung des Schreibens ist in der Satire als eine »innigste«, »prosimetrische« *discordia* der Rede ins Werk gesetzt: Mit ihren syntaktischen Verzerrungen wölbt sich die horazische *compositio* demonstrativ gegen das Maß des Verses; der *versus conclusus* spielt sich gleichsam in die *oratio soluta* hinüber. Zur performativen Umstellung der Wortfolge tritt dabei die krasse Trennung der temporalen Adverbien durch Enjambements (»*nunc*/*olim*«; »*prius*/ *posterius*«) und die dihaeretische Zergliederung der Verse, in denen sich die disruptive Thematik der Passage ausdrückt. Die Frage nach der Poetizität der Satire führt

---

96 Dass der Satiriker sich hier also *implicite* in die Nachfolge des Hermes stellt, ist von einiger poetologischer Prägnanz. Immerhin ist Hermes (auch und gerade an der zitierten Stelle) der direkte Gegner der Dichtergottes Apoll. Die intertextuelle Anspielung liest sich also als eine versteckte Programmatik der Anti-Dichtung. Dass Hermes gerade als diebischer »jugendlicher Hirte […] außerhalb des […] Normensystems« steht, machte ihn bezeichnenderweise auch zur Schutzgottheit »saturnalienartige[r] Feste, welche die soziale Ordnung suspendierten oder umkehrten« (Baudy und Ley 1998, Sp. 429–430). Tatsächlich handelt es sich bei Hermes (Psychopompos) auch über solche Formen der rituellen Grenzverletzung hinaus um den Grenzgänger-Gott *par excellence* – ein Aspekt, der sich mit Blick auf die liminale Dynamik der horazischen Satire, ihre Obsession mit dem Ziehen und Überschreiten von Grenzen, noch als einschlägig erweisen wird (dazu in Kap. II.3.1). Nicht zuletzt ist Hermes der Namensgeber der Hermeneutik, mithin der Gott der stets ambivalenten Interpretation und philologischen Verstehenskunst. Auch dies ist für den philologisch-kritischen Impuls der *satura* von programmatischer Bedeutung (vgl. zur satirischen *ars critica* insbesondere das Lucilius-Kapitel, II.1).

97 Dass ihre demonstrative Schriftlichkeit zu den vielen Paradoxien der horazischen Satiren gehört, hat auch Emily Gowers hervorgehoben: »Another running joke in *Satires* I concerns the paradox of presenting ›conversations‹ that are recorded in writing« (Gowers 2012, 14).

98 Isid. orig. VI,14,7. Isidor bringt den *versus* also explizit mit der Schriftrichtung des Boustrophedon zusammen, die er gleich im Anschluss an den zitierten Satz erläutert.

99 Isid. orig. VI,9,2. Das Zitat stammt aus einem *Satura* betitelten Text des frühen Komödiendichters Atta, vgl. zu diesem Fragment den kritischen Apparat in der Edition von Guardì 1984, hier: 96 sowie den Kommentar Guardì 1984, 170. Zur Metaphorik des Schreibens in der lateinischen Literatur vgl. unlängst Pasetto und Sansone 2019.

zu einem textimmanenten Agon von Syntax und Metrum, an dessen Ende ein in seine Glieder zerstückelter Dichter alle Fragen offenlässt. Horaz' vierte Satire konterkariert die Vorstellung vom Gedicht als ›gebundener Rede‹ mit einer poetischen Demonstration der eigenen Metathese; sie subvertiert den thematischen Gegensatz von Poesie und Prosa, indem sie sich als ein *poema dissolvendum* gestaltet, als einen poetischen Text im Modus der prosaischen Auto-Vivisektion. Man wird diese (Ochsen-)Wendung mit Fug und Recht dekonstruktiv nennen dürfen.

Ein Aspekt blieb dabei bisher im Hintergrund: Jene selbstreflexive Gegenwendigkeit der horazischen Verse wurzelt in der genuinen Intertextualität der Satire. Nicht von ungefähr zitiert der vierte *Sermo* den Übervater der hohen, epischen Dichtung (Ennius). Vielmehr ist der Verweis auf das Epos in der hexametrischen Versform der römischen *satura* gleichsam vorprogrammiert. Die dissoziative Dynamik, die Horaz in seiner metapoetischen *parabasis* ins Werk setzt, lässt sich in diesem Sinne auch auf das parasitäre Verhältnis der römischen Satire zu ihrer heroischen äußeren Form zurückführen: Weil die *satura* ein ›fremdes‹ Versmaß bewohnt, sieht sie sich zur buchstäblichen Auseinander-Setzung mit der hohen Dichtung gezwungen.[100] Horaz' metathetische Spekulation zeigt denn auch anschaulich, wie sich der satirische Vers gleichsam gegen sein eigenes heroisches Maß sträubt, indem er es über die Grenzen seiner syntagmatischen Belastbarkeit strapaziert. Das schaurige Schlussbild der zitierten Passage, der in seine Glieder zerstückelte Dichter, wird vor diesem Hintergrund zum Emblem einer destruktiven Intertextualität: Immerhin arbeitet sich der horazische Text hier an einem *membrum disiectum* des Epikers ab, einem amputierten und einverleibten Glied, das seine Fremdheit im neuen *corpus* ostentativ herausstellt. Im philologischen Sparagmos ist mithin auch die Allegorie einer dissoziativen Schreibweise der *écriture-lecture* zu erkennen.[101] Die theoretische Konzeption jenes formzersetzenden Impulses, den die Selbstreflexion der horazischen Satire ins Werk setzt, lässt sich, an Agamben anschließend, noch etwas weiterführen.

---

100 Dass die ursprünglich polymetrische *satura* sich – mit allen agonalen Konsequenzen – auf das heroische Versmaß der Epos festlegte, ist dem *inventor* Lucilius zu verdanken (Morgan 2000, 113: »Lucilius' choice of the dactylic hexameter as his exclusive rhythmical scheme in his later poems had had the effect of clarifying the status of satire as epic's ›evil twin‹ and made metre a crucial arena for the genre's self-definition *vis-à-vis* epic.«) Vgl. auch Muecke 2005, 40.

101 Diese makabre Idee der Intertextualität wird mit Blick auf die menippeische Tradition noch auszuführen sein. Der Begriff der *écriture-lecture* stammt von Julia Kristeva (1972).

1.4.3 *indignatio* als *versus*. Die Gegenwendigkeit der Satire

Die Lektüre des vierten der horazischen *Sermones* hat ein bemerkenswertes Manöver nachvollziehbar gemacht: Die Annäherung der Satire an die ›prosaische‹ Alltagsrede überbietet sich im gleichen Atemzug mit einer Komplexion, welche in ihrer Selbstbezüglichkeit auch das übertrifft, was man gemeinhin ›Dichtung‹ nennt – und zwar in einer Art und Weise, welche die *Form* des Textes zu unterminieren geneigt ist. Ralf Simon hat für diese Figur der Überbietung im Anschluss an Agamben einen Begriff der »Prosa« vorgeschlagen, der auf einer spekulativen Etymologie der *provorsa oratio* (wörtlich: nach vorne gekehrte Rede) beruht. Indem er den lateinischen Terminus als »Votum für (*pro*) die Kehre und die Wendung (*versus*)« versteht,[102] kann er der Prosa eine gesteigerte Gegenwendigkeit attestieren:

> Während nämlich die Poesie die Figur der Wendung immer nur durch den Vers, also im Enjambement stattfinden lässt, wäre es die Eigenschaft der Prosa, sich in jedem einzelnen sprachlichen Element zu wenden.[103]

Von der linguistischen Fragwürdigkeit des etymologischen Arguments einmal abgesehen,[104] formuliert der faszinierende Gedanke eine Radikalisierung des inversiven Moments, welche der charakteristischen ›Unform‹ der Satire ein spekulatives Fundament bereitet: Die Satire in diesem Sinne als prosaisch zu verstehen bedeutete, die Umwendung (*versura*) als beherrschendes Prinzip solchen Schreibens jedem sprachlichen Element einzuschreiben.[105] Man kann diese Gegenwendigkeit, die sich als eine ebenso destruktive wie produktive Dynamik in der satirischen Sprache selbst umsetzt, auch anders nennen: Selbstreferenz. Horaz' satirische *parabasis* führt dies vor. Am Beispiel seines ikonischen *non* wurde deutlich: Indem der Text sich reflexiv auf sich selbst zurückwendet, lässt er das ›prosaische‹ Wortmaterial in einer selbstbezüglichen Figürlichkeit hervortreten. Diese Selbstbezüglichkeit

---

102 In eine ähnliche Richtung weist der Artikel von Barck (2010, 88–89), der Agamben als Autorität für die Einsicht zitiert, »daß sich zwischen Poesie und Prosa keine chinesischen Mauern aufrichten lassen, daß in der Wortbedeutung eine Nähe des Verses zur Prosa – *pro-versa* – angezeigt ist«.

103 Simon 2016, 348.

104 Die mangelnde Flexion der pronominalen Wendung, welche eigentlich »*pro versu*« (bzw. allenfalls »*pro verso*«) heißen müsste, zum vernichtenden Argument zu stilisieren, hieße, die Eigenheiten der spekulativen Etymologie zu verkennen, die es – wie sich auch in dieser Arbeit noch zeigen wird – weniger mit der grammatikalischen Korrektheit als mit dem anarchischen Letternwechsel hält.

105 Vgl. Simon 2013, 13: »Prosa […] wäre ebenfalls eine Figur der permanenten sprachlichen Rückwendung«.

steht im Zeichen einer umfassenden Ambiguierung; einer Gegensinnigkeit, die man mit Agamben auch das satirische ›Prosimetrum‹ nennen kann. Aus der kritischen Unterscheidung von Dichtung und Nicht-Dichtung – »*sit necne poema*« (Hor. sat. I,4,64) – geht in Horaz' textinterner Selbstreflexion ein paradoxes Drittes hervor: die Janusköpfigkeit der satirischen Rede. In der Konjunktion *necne*, der prosaischen Scharnierstelle des Syntagmas, findet dieses Doppelgesicht sein buchstäbliches Inbild:[106] Ikonisch bestätigt sich hier noch einmal die Unentscheidbarkeit der poetologischen Frage. Nicht weniger prägnant aber verdichtet sich das poetologische Paradox der *satura* im lateinischen Ausdruck für »purlautere Prosa«: Die bei Horaz so prominente lexikalisierte Wendung »*sermo merus*« bedient sich einer Metapher des Wein-Mischens (*merus* ist der ›reine‹, unvermischte Wein). Auf den Titel seines Buches anspielend, evoziert Horaz also einen Prosa-Begriff, der die Konnotationen des Reinen, Lauteren, Puren trägt.[107] Ebenso bezeichnen die »*verba pura*« das ›semiotische Nullniveau‹[108] der Alltagsrede, in dem die Satire verfasst sei. Das *close reading* der darauffolgenden Verse zeigt aber: Wir haben es bei der antiken *satura* mit einer Schreibart zu tun, die gerade in ihrer ›undichterischen‹ Niedrigkeit einen ästhetischen Mehrwert generiert, der (polemisch gesagt) die etablierten poetischen Formen alt und langweilig aussehen lässt.

Die notorische »prosiness«[109] der Satire wird damit zum Inbegriff einer paradoxen Versatilität, die sich auf äußerst prägnante Weise in den horazischen Text eingeschrieben hat: Der »*sermo merus*«, als den sich Horaz' vierte Satire ausgibt, liest sich nämlich als ein korrumpiertes Anagramm; der Ausdruck widerlegt also schon in seiner buchstäblichen Gestalt die Fiktion der »reinen Prosa«.[110] Man könnte sagen, die »Prosa« des satirischen Textes funktioniert wie ein ausgeklapptes Portmanteau-Wort, wie ein aufgefalteter *pun*: Während auf der semantischen Ebene die Lauterkeit der Rede (*sermo*) behauptet wird, kontaminiert sich die Wendung buchstäblich selbst.[111] Abermals zeigt sich hier, was Ralf Simon als die charakteristische Gegen-

---

106 Für den Hinweis auf das Wörtchen danke ich Cédric Scheidegger-Laemmle.

107 Gowers 2012, 168.

108 Das Konzept eines solchen ›Nullniveaus‹ der Sprache entstammt dem russischen Formalismus (Šklovskij 1984).

109 Gowers 2012, 14.

110 Gegenüber der Kommentatorin Emily Gowers, die diese Buchstabenfigur als »quasi-etymology« bezeichnet, möchte ich aus poetologischer Perspektive die Korruption der Wendung stärker betonen: Der Witz dieser *callida iunctura* scheint mir gerade in ihrer Verderbtheit zu liegen. Vgl. Gowers 2012, 165.

111 Denkt man zudem an die letzte Satire des ersten Buches – bezeichnenderweise die Fortsetzung der poetologischen vierten – evoziert die Metaphorik des Wein-Mischens nicht zuletzt die Frage der *latinitas*: Hor. sat. I,10,23–24 vergleicht das Sprachen-Mischen ironisch mit dem Mischen griechischer Weine. Insofern also der poetologische Kontext der μίξις ein interkultureller, mithin

wendigkeit der Prosa beschreibt: Unter den Bedingungen der satirischen Selbstreflexion beginnen die Worte mithin, sich selbst zu widersprechen. Die Wendung *sermo merus* entpuppt sich damit als selbstreferenzielles Emblem einer Schreibweise ›innigster Zwietracht‹, als Markenzeichen der satirischen *concordia discors*.

Man kann in dieser figürlichen Ambiguierung eine weitere Pointe der intertextuellen Auseinandersetzung erkennen, die die Satire mit dem Epos pflegt: Der zitierte Ennius-Vers – »*postquam Discordia taetra/ Belli ferratos postes portasque refregit*« (Hor. sat. I,4,60–61) – ist nicht so allegorisch, wie es zunächst scheinen mag. Er referiert vielmehr auf einen spezifischen Brauch: In Kriegszeiten wurden in Rom die Pforten des Janustempels geöffnet, um das Doppelgesicht der Götterstatue sichtbar werden zu lassen.[112] Wo also die bildliche Rede der hohen Dichtung eine prägnante Semantik (Referenz) pflegt, lässt die horazische Satire die dem Krieg eigene Ambiguierung, die das Epos thematisiert, auf die grammatische *compositio* des Textes selbst ausgreifen. Zugespitzt gesagt: Satire ist Sprache im Kriegszustand. Damit sind diese Überlegungen abermals bei der destruktiven Tendenz jener Gegenwendigkeit angelangt, die die Satire auszeichnet. An diesem Punkt schließe ich das *close reading* des vierten horazischen Sermo, um dort anzuknüpfen, wo diese Lektüre eingesetzt hat.

Zur Erinnerung: Bevor sich dieses Kapitel auf die Horaz-Lektüre eingelassen hat, erschien am Horizont der neueren Satiretheorie die Idee eines Sprechens, das sich – als ein radikal negatives – selbst in einen prekären Zustand versetzt. Mit Juvenal: »*facit indignatio versum*«. An diesem Punkt nun dürfte klar sein: Der Umweg über Horaz' poetologische *parabasis* hat den Gang dieser Argumentation nur vermeintlich abgelenkt. Denn in der vierten Satire begegnet uns ein Text, der sich in der ihm eigenen Selbstreflexivität buchstäblich gegen sich selbst wendet. Die vierte Satire präsentiert also den *versus* Juvenals unter anderen Vorzeichen: Jener der Satire nachgesagte Aggressionsimpuls angesichts einer verkehrten Welt entlädt sich hier in einer zergliedernden Selbstreflexion. Statt sich mit einer aggressiven Strafrede an der schlechten Welt auszulassen, inszeniert Horaz' Satire die kritische

mehrsprachiger ist, mag in der *iunctura* »*sermo merus*« sogar über die buchstäbliche Korruption hinaus eine sprachliche Hybridität anklingen. Das griechische μέρος könnte etwa, im Sinne der Partialität, auf die Unzulänglichkeit der lateinischen Etymologie verweisen; oder sogar auf die Kontingenz der anagrammatischen Permutation (μέρος als Los, Wendung des Schicksals). Besonders naheliegend im Kontext der vierten Satire aber ist die Assoziation von μέρος, Glied/*membrum*, mit der metathetischen Selbstzergliederung der *satura*: Der satirische *sermo* impliziert demnach immer schon unterschwellig seine (selbstkritische) Zerstückelung; die Dissoziation des Textes unter den Bedingungen der Selbstreferenz ist im Namen der Prosa (*sermo merus*) gleichsam anagrammatisch angelegt.

112 Vgl. etwa Varr. l.l. V,165; Gowers 2012, 168.

anatomy des eigenen Schreibens;[113] sie trägt die philologische Frage, was Dichtung sei, in und an sich selbst aus. Dass diese reflexive Selbstkritik zu keiner Konklusion führt, sondern vielmehr geltende Widersprüche produziert, sollte im Zuge dieser Lektüre deutlich geworden sein. Um noch einmal die neuere Satiretheorie zu zitieren: Etwas »so sagen, daß das Gesagte, das Dargestellte gewissermaßen seine eigene Abschaffung mitproduziert«;[114] dafür darf die vierte Satire als ein faszinierendes Beispiel gelten.

Entscheidend für ein Verständnis derjenigen Unform, der die Lektüren dieses Buches gewidmet sind, ist dabei: Die zur Selbstaufhebung gesteigerte Subversivität der satirischen Schreibart ist von der ihr eigenen Selbstreflexivität nicht zu trennen. An Horaz wurde deutlich, dass die Unermüdlichkeit, mit der sich die Theoretiker:innen an der Frage abarbeiten, ›*an satira sit poesis*‹,[115] ihr direktes Vorbild in den literarischen Texten selbst hat. Wir haben es bei der antiken Satire mithin mit einem in höchstem und für vormoderne Verhältnisse außerordentlichem Maße selbstbewussten und selbstreflexiven Textkorpus zu tun;[116] und diese Selbstreflexivität gründet in der generischen Identitätslosigkeit der *satura*. Der notorisch ›unpoetischen‹ Satire ist die Wendung auf und gegen sich selbst mithin immer schon in die generische Wiege gelegt. In den Worten Dan Hooleys:

> Horace, Persius, and Juvenal clearly had uncertainties about the generic identity of their own poems, as did Lucilius their major forebear; […]. An indicator of this radical uncertainty is the fact that satire, like all identity-challenged children, is almost pathologically self-conscious. No genre is more programmatically burdened, none more busily and inconclusively talkative about itself, its limits and place in the scheme of things.[117]

In diesem Sinne möchte ich die Befunde meiner Horaz-Lektüre zu einer Idee satirischer Gegenwendigkeit verallgemeinern: Angesichts des ausgeprägten Selbstbewusstseins schon der frühsten satirischen Texte wird man von der Konzeption einer wutblinden, auf die Verfehlungen anderer einhackenden Schimpfrede Abstand nehmen müssen. Juvenals prägnante Zeile wäre vielmehr dahingehend ernst zu nehmen, dass sich die Negation der schlechten Welt als selbstreflexive Kehre des satirischen Textes gegen sich selbst umsetzt. Unter den Bedingungen

---

113 Zur ›anatomy‹ als einer poetologischen Debatte bei Aristoteles siehe Freudenburg 1993, 121, 148–150.

114 Arntzen 1989, 15.

115 Dazu Brummack 1971, 302–305.

116 Vgl. dazu nachdrücklich Classen 1988. Auch Hooleys Einführung zur römischen Satire spricht von einer »generic self-consciousness«, die ihren Ausdruck finde in »numerous metapoetic (self-)references, never so thick on the ground in ancient literature as here« (Hooley 2007, 11).

117 Hooley 2007, 3.

poetischer Selbstreflexivität wird der vermeintlich auf einen Gegner bzw. auf die schlechte Wirklichkeit gerichtete Aggressionsimpuls umgelenkt auf den satirischen Text selbst. Die Satire tendiert mithin dazu, sich selbst aufzulösen; sie ist, um die neuere Theorie in bester Absicht zu parodieren, »sprachästhetische Konstruktion von ›Verkehrtem‹ als Destruktion«.[118] Mit anderen Worten: Satire ist Sprache, die sich selbst verneint. Die *indignatio* des Satirikers entlädt sich also in jener boustrophedischen Gegenwendigkeit, die dem satirischen *genus scribendi* eigen ist. Der Blick auf Horaz zeigt dabei: Als ultimative Konsequenz solcher Gegenwendigkeit erscheint am Horizont der satirischen Selbstreflexion die Selbstzerstörung des Textes: *disiecti membra poetae*.

Dass für ein solches Schreiben mithin auch die Maßstäbe (*metra*) der Dichtung hinfällig werden, zeigt sich nicht zuletzt im Ringen der Poetik um eine ›Gattung‹, welche die *Form* selbst – also das, was diese Wissenschaft sich an den Texten zu beschreiben vornimmt – sprengt und »fließt/ wie sie kömmt«.[119]

Wie gesehen, speist sich jenes Formproblem, das die Satire zu einem »Sonderfall der Poetik«[120] werden lässt, nicht zuletzt aus der Prägnanz ihres Namens: Dem mal mehr, mal weniger satyrhaften ›Potpourri‹ (*satura*) dieser Texte mangelt es auf charakteristische Weise an positiver Bestimmbarkeit. Gerade im Falle der Etymologie bewahrheitet sich dabei abermals die Beobachtung, die am Anfang dieser Reflexionen zur *satura* stand: Der wichtigste Ort der Satiretheorie ist die Satire. Dass die Theorie der Satire die intrikate Frage, was Satire sei, von niemand anderem als den Satirikern selbst übernommen hat, zeigt sich mithin besonders prägnant in den vielfältigen Spielen satirischer Texte mit der Herkunft des Gattungsbegriffes.[121] Tatsächlich handelt es sich bei der metapoetischen Allusion auf die Etymologie(n) des Wortes *satura* um eine Art ›running gag‹ der satirischen Tradition: Horaz' *Sermones* evozieren zwar gleich zu Beginn einen programmatischen »*conviva satur*« (Hor. sat. I,1,119), hören aber trotzdem nicht auf, die Frage zu stellen, wie man richtig isst, und entlassen ihre Leser:innen am Ende des zweiten Buches mit der Erzählung von einem Gastmahl, dessen Teilnehmer ungesättigt nach Hause gehen (Hor. sat. II,8).[122] Persius bringt die zur Unleserlichkeit gesteigerte Übersättigung seiner Satiren mit intertextuellen Anspielungen auf die programmatische Wendung, er serviere »*aliquid decoctius*«, »etwas Eingekochtes« (Pers. sat. 1,125) und lässt es in seinen

118 Arntzen 2010, 348.

119 Rotth 1688, 73.

120 Trappen 1994, 111.

121 Eine eindringliche Darstellung dieses Selbstbewusstseins insbesondere für die hier privilegierte, kulinarische Provenienz der Satire findet sich bei Otto Weinreich (1962, 289–292).

122 Auf die metasatirische Pointe dieses Werkendes hat auch Gowers hingewiesen, zuletzt 2012, 84.

Gedichten nur so wimmeln von vollgestopften, grotesk angeschwollenen Eingeweiden geblähter Römer, »*Romulidae saturi*« (Pers. sat. 1,31).[123] Juvenal schließlich bezeichnet die pralle Buntheit des Alltagslebens in einer ambigen Genitivkonstruktion als das »Mischfutter seines Büchleins«, »*nostri farrago libelli*« (Iuv. sat. I,1,86). Hier zeigt sich: Ganz anders als der Topos vom empörten Moralismus der kulturkritischen Satire suggeriert, ist der satirische Text vor allem damit beschäftigt, über seine im Namen *satura* kondensierte Hybridität nachzudenken. In der prägnanten Etymologie dieses Namens hat der von Hooley herausgestrichene, beinahe ›pathologische‹ Drang der Satire zur Selbstvergewisserung seinen schier unerschöpflichen Fundus. Das semantische Spektrum dieser komplexen (absoluten) Metapher für das schlechthin Heterogene und seine vielfältigen Konnotationen werden der satirischen Dichtung mithin zum Stoff einer fortgesetzten Metapoesie.[124] Zugespitzt gesagt, lässt sich das Textkorpus der antiken *satura* als eine einzige etymologisierende Topik ihres prägnanten Namens lesen.

Im Hinblick auf eine Theorie der literarischen Unform kann diesem Befund kaum genügend Nachdruck verliehen werden. Denn die in den Texten selbst thematisierte Frage nach dem sprechenden Namen der *satura* ist mit der Poetologie der Unform aufs Engste verbunden; wurzelt in der Unmöglichkeit ihrer endgültigen Beantwortung doch die charakteristische Exzessivität oder: Unersättlichkeit der satirischen Selbstreflexion.

123 Gowers 1993b, 184–185; Bartsch 2015.

124 Zur kulinarischen und legalen Metaphorik dieser fortgesetzten Selbstverständigung, die in Diomedes' Herleitungen *a lance/farcimine* resp. *a lege* wiederkehrt, tritt das gerade für die Autoren der menippeischen Tradition einschlägige Bild des grotesken Mischwesens, das in der (falschen aber nichts desto weniger wirkmächtigen) Etymologie *a Satyris* verbürgt ist. Auf die genretypischen Anspielungen antiker satirischer Texte auf die Etymologie der *satura* hat Gabriella Moretti (2001) im Kontext ihrer Lektüre von Persius' Satiren-Prolog aufmerksam gemacht. Ihr Beitrag bietet einen Überblick über die zahlreichen Beispiele ›autoetymologischer Allusionen‹ im antiken satirischen Korpus. Allerdings unterlässt es Moretti, ihren Befund der Ubiquität solcher Anspielungen zu theoretisieren. Tatsächlich darf man, wie ich zu zeigen hoffe, so weit gehen, die wortspielerische Reflexion auf den eigenen Namen nicht nur als typisch, sondern als konstitutiv für das satirische *genus* zu begreifen. Vgl. auch Alexander Kirichenko (2014), der in der charakteristischen Obsession der neronischen Literatur (Persius, Seneca, Lucan, Petron) mit Phänomenen der Saturiertheit und Übersättigung eine Tradition der *satura* erkannt hat, deren pikareskes Erbe sich bis zu D. F. Wallace' *Infinite Jest* erstrecke.

1.5 Die *satura* als *textus edax*

In der üppigen Vermengung von Heterogenem (»*a copia ac saturitate*«[125]) kommen – abgesehen vom Satyr-Argument – alle von Diomedes versammelten Etymologien der *satura* – *lanx*, *lex* und *farcimen* – überein.[126] Schon die Bedeutung des geläufigen lateinischen Adjektivs *satur* (*satura*, *saturum*): »satt«, von dem der Sammelbegriff abgeleitet ist, bringt den Namen dieser Dichtung indes in eine genuine Nähe zum kulinarischen Bereich.[127] Wie nicht zuletzt Kirk Freudenburgs Rede von den individuellen Rezepten (»unique recipe[s]«) der verschiedenen Satiriker indiziert,[128] birgt die kulinarische Etymologie der *satura* ein poetologisches Potential, das es an dieser Stelle zu entfalten gilt.

Die Satire ist also ebenso vollgestopft mit verschiedenen Dingen wie ein deftiges Gericht, eine »Pastete«[129] oder ein Auflauf – oder eben: wie ein überfressener Gourmand. So erläutert Emily Gowers: »*satura* was originally a kind of mixed dish named by analogy with a person or his stomach, mixed with a great variety of things and bursting at the seams. [...] in other words, the dish was personified as though it had eaten its fill.«[130] Das heißt: Satiren sind ›saturierte‹ Texte und sie sind – womit ich an den Topos vom Parasitismus der Satire anschließe – generische Allesfresser.[131] In diesem Sinne darf der Satire der Beiname »Pamphagus« (Alles-

125 Diomedes ed. Keil 1961, 485.

126 Otto Weinreich (1962, 289) spricht vom gemeinsamen »Oberbegriff des Erfülltseins von mannigfaltigen Bestandteilen.«

127 Die Textästhetik der Satire ist von der Küche nicht zu trennen. So behauptet auch der Titel einer verlorenen Abhandlung des Polyhistors und Menippeers Varro, *De compositione saturarum*, eine prägnante Ambiguität zwischen poetologischem Traktat und römischem Kochbuch (vgl. Gowers 1993b, 199). Wenn Juvenal in seiner berühmten ersten Satire für sein Büchlein (»*libellus*«) die Bezeichnung »*farrago*« wählt – eigtl. »Mischfutter für Tiere« (Iuv. sat. I,1,86) –, um das bunte Allerlei der behandelten Themen zu benennen, schließt er an die ursprüngliche Kulinarik solcher Heterogonie an.

128 Freudenburg 2005, 14.

129 So die Interpretation von Varros »*farcimen*« bei Arntzen 2010, 346. Gerade das ›Derbe‹ der von Knoche als zutreffend rekonstruierten Etymologie, die Herkunft der *satura* aus dem niederen, ›prosaischen‹ Bereich des Alltags, erweist sich für die Programmatik der satirischen Texte als einschlägig.

130 Gowers 1993b, 110.

131 Die subtile metonymische Verschiebung dieser Satire-Charakteristik vom Essen zum Essenden oder vom Gericht zum Verzehr öffnet den Blick auf eine weitere Dimension der kulinarischen Etymologie. Es deutet sich hier an, dass sich in der kulinarischen Topik der *satura* die etymologisierende Selbstexegese wirkmächtig mit einem kulturkritischen, gegen dekadente Essgewohnheiten gerichteten Impetus verbindet. Die ausufernden Listen exotischer Speisen in Varros *Menippeae* legen davon ebenso Zeugnis ab wie die bereits erwähnten *Romulidae saturi*, die saturierten Söhne des Romulus, an denen sich Persius abarbeitet.

fresser, Vielfraß) verliehen werden, der gemeinhin auch dem Gott Saturn zukommt. »Pamphagus« heißt aber auch der Parasit der antiken Komödie[132] – der *textus edax*, als den ich die *satura* im Folgenden vorstellen werde, gewinnt damit das paradoxe Profil des unersättlichen Mit-Essers. Es zeichnet sich hier bereits das Bild eines gefräßigen grotesken Textkörpers ab, das mit Blick auf die menippeische Satire eine maximale Anschaulichkeit gewinnen wird.

Überraschenderweise ist es ausgerechnet die ausgeprägte Sinnlichkeit, die der *satura* kraft ihrer kulinarischen Etymologie eigen ist, welche an dieser Stelle noch einmal zurückführt zu den traditionellen Satirepoetiken. Im Rückgriff auf das *indignatio*-Argument, sprich: den satirischen ›Eifer‹, postuliert Albrecht Christian Rotth entschieden:

> Ich sage 7. daß es [das Satiredichten] geschehen müße: mit schlechten Worten. Denn wenn die Worte hochtraben und kunstlicher seyn/ als wie man insgemein hinredt/ so sieht man daraus/ daß das Gedichte nicht aus Eyfer gemacht ist. (Denn der Eyfer ist um die Worte nicht bekümmert/ sondern **redt/ was ihm ins Maul kömmt**.) [Herv. SDA][133]

In einem Echo jener ›*recusatio*‹ des Horaz, die den Satiriker aufgrund seiner prosaischen Alltagssprache aus der Zahl der Dichter ausnimmt (Hor. sat. I,4,39–42), rückt Rotth die *indignatio* (»Eyfer«) ins Zentrum seiner Argumentation für die (linguistische) Formlosigkeit der »Satyre«. Vor dem Hintergrund der zuletzt ausgeführten Überlegungen zur Gefräßigkeit der *satura* bietet sich eine komplexere Lektüre dieser prägnanten Formulierung an: Der Satiriker, so suggeriert Rotth, lässt sich die deftigen Worte schmecken; sein »Eyfer« äußert sich mithin in einer Rede, der eine gleichsam kulinarische ›Mündlichkeit‹ eignet. Nimmt man, in spekulativer Absicht, die Metaphorik dieser Theorie beim Wort, findet die *indignatio* ihren Ausdruck in einem *Kauen* der Worte. Eine solche sprachmuskuläre Triebabfuhr inauguriert nur scheinbar eine biologistische ›Affektpoetik‹. Begreift man Rotths »Eyfer« nämlich im Sinne der hier präsentierten Juvenal-Lektüre als den radikalen Verkehrungsimpuls (*versus*) am Ursprung der Satire, wird das ›Ins-Maul-Nehmen‹ der Worte zu einem Verfahren, die Sprache selbst anzugreifen, sie zu *zerkauen*. Die satirische

132 Bezeichnend ist auch der Eigenname eines der berühmtesten Parasiten der römischen Komödie, Saturio, der in Plautus' *Persa* die komische Hauptrolle spielt. Zum *edax parasitus*, dem gefräßigen Parasiten als einer »stehenden Figur der Palliata« (vgl. auch Antonsen-Resch 2005, 4). Cynthia Damon hat diesen »stock character« in einer anregenden Studie als ambivalentes ›Symbol‹ für die Problematik des römischen Patronats untersucht und der Figur damit gerade im römischen Kontext eine besondere Bedeutung zugewiesen: »The figure of the parasite opens up for us a pathology of Roman patronage.« (Damon 1997, hier: 2)

133 Rotth 1688, 72.

indignatio lässt sich also in einer Art und Weise am Sprachmaterial aus, die dem mündlichen Verdauungsvorgang gleicht: Die ›verkehrte Sprache‹ ist die ›verzehrte Sprache‹.

Für den Gegenstand dieser Arbeit ist Rotths Formulierung nicht zuletzt deshalb einschlägig, weil sie, ohne dass es der Forschung bisher aufgefallen wäre, den ›*locus classicus*‹ der *menippeischen* Satire zitiert: »*si libuerit respondere, dicam, quod mihi in buccam venerit*« – »Wenn es mir gefällt, zu antworten, so werde ich sagen, was mir ins Maul kommt«, verkündet der unzuverlässige Erzähler in den ersten Zeilen von Senecas *Apocolocyntosis* (*Verkürbissung des Kaisers Claudius*).[134] Ausgerechnet die von der Satiretheorie weitestgehend vernachlässigte Menippea erweist sich als Stichwortgeberin beim Versuch, die satirische Sprache zu beschreiben. Senecas Ich-Erzähler aber formuliert die Programmatik einer sprachlichen Entfesselung, welche weit über das hinausgeht, was man im ersten Moment unter den »schlechten Worten« Rotths zu verstehen geneigt ist. Andreas Heil beschreibt die Sprache der *Apocolocyntosis* als einen »saturnalische[n] Freiraum«, der sich mit dem Tod des tyrannischen Kaisers eröffnete:

> Grundgesetze der Grammatik und Rhetorik – Reinheit der Sprache (*Latinitas*), Vermeidung von *verba obscena* – schienen ausser Kraft gesetzt: Wortspiele, die die Sprachgrenzen überschreiten (*morari*/μωραίνειν; Ἰλιόθεν/*de ilio*), waren da ebenso möglich wie der kolossale ›Unterleibswitz‹ (Arno Schmidt über ›Finnegans Wake‹) aus dem Geiste des Aristophanes.[135]

Wir haben es bei dieser momenthaften Parrhesie gleichsam mit einer menippeischen ›Ur-Szene‹ zu tun: Die Abwesenheit des soeben verstorbenen Herrschers löst das Mundwerk; sie lässt sprechen, ›wie der Schnabel gewachsen ist‹ (»*quod mihi in buccam venerit*«). Tatsächlich lässt uns Seneca mit dieser Devise einen Blick erhaschen auf das, was man als das generative *principium* der zügellosen Sprache bezeichnen könnte; einen Blick auf die Ursprungkonstellation einer *oratio sine vinculis*, um hier Ciceros Umschreibung der Prosa umzudeuten.[136]

134 Sen. apocol. 1,2.

135 Heil 2006, 199.

136 Cic. de orat. III,184. Cicero charakterisiert die (rhythmisierte) Prosa des idealen Redners: »*Liberior est oratio et plane, ut dicitur, sic est vere soluta, non ut fugiat tamen aut erret, sed ut sine vinculis sibi ipsa moderetur*.« – »[Die Prosarede] hat mehr Freiheit als die Dichtung und ist tatsächlich so ungebunden, wie man sie nennt; doch nicht so, dass sie sich verflüchtigt und verirrt, sondern so, dass sie sich auch ohne Fesseln selbst das rechte Maß zu geben weiß.« Dagegen überschreitet die ungehemmte Rede des indignierten Satirikers jegliche Mäßigung und wendet sich erst recht zur kaskadenartig flüchtenden, irrenden *oratio vere soluta*.

Mit dem Beispiel von Senecas *Apocolocyntosis* haben diese Reflexionen also zu jenem generischen Sonderfall gefunden, der die hier rekonstruierte Charakteristik der *satura* zum Programm erhebt. Die von einem anonymen Autorenkollektiv verfasste *Satyre Ménipée*[137] formuliert ihre eigene Genealogie am Ende des 16. Jahrhunderts:

> Le mot de Satyre ne signifie pas seulement un poëme de mesdisance pour reprendre les vices publics ou particuliers […] mais aussi toutes sortes d'escrits remplis de diverses choses et de divers arguments, meslez de proses, et de vers entrelardez, comme entremets de langue de boeuf salees. Varron dit qu'on apelloit ainsy anciennement une façon de pastisserie ou de farce où l'on mettoit plusieurs sortes d'herbages, et de viandes.[138]

Die Passage aus der programmatischen Vorrede dieser französischen Menippea zieht eine souveräne Summe aus den theoretischen Ansätzen der frühen Satirepoetiken und rückt neben der Fülle (»remplis«) an verschiedensten Themen und Argumenten sowie der Mischung von Prosa und Vers insbesondere die kulinarische Etymologie nach Varro ins Zentrum ihrer Definition. Als »Zwischengang« (»entremets«) in der Art eines ›Rindsvoressens‹ (»langue de boeuf«) lässt diese Texte vor allem ihre prosimetrische Faktur erscheinen, die im Folgenden ins Zentrum einer Theorie menippeischer Dissoziation gerückt werden soll. Das satirische Zungen-Gericht dieser prägnanten Beschreibung führt mit dem Wortspiel auf die doppelsinnige »langue« (γλῶσσα) zugleich auf das Motiv der *verzehrten Sprache*. Von fremden Zungen und ihrer Unverdaulichkeit wird noch zu reden sein. Zunächst aber gilt es, die Menippea zu profilieren.

137 Der vollständige Titel der 1594 erschienenen Streitschrift lautet *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris.* Es handelt sich um ein politisches Pamphlet gegen die katholische Liga, das sich in der Anrede des Druckers an den Leser in die Tradition eines Varro, Petron, Lukian, Apuleius und Rabelais stellt (vgl. *Satyre Ménippée* ed. Martin 2007, 161).
138 *Satyre Ménippée* ed. Martin 2007, 160. Zur programmatischen Relevanz dieses Textes für die vielgestaltige französische Satire des 16. Jahrhunderts s. Renner 2009.

2 Menippea

2.1 Vorbemerkung

Auf der Suche nach einem Namen, nach einer historisch verbürgten Unform für jenes oben skizzierte Satirische, das seine kulinarische Etymologie mit einem tiefreichenden Verkehrungsgestus aufs Engste verquickt, stößt man unweigerlich auf die Menippea.[1] Bevor die Spezifika dieser Spielart der *satura* näher in den Blick genommen werden, sei eine methodologische Annotation erlaubt: Was sich im Falle der Satire als eine theoretische Unausweichlichkeit erwies, die ›Adjektivierung‹ des Gattungsbegriffes zur Schreibart, darf für die Menippea in noch radikalerer Weise vorausgesetzt werden: Ich spreche, von der Menippea sprechend, immer vom Menippeischen.[2] Ungeachtet der Tatsache, dass die menippeische Satire insbesondere mit der Lukian-Rezeption[3] der Frühen Neuzeit ein Profil gewinnt, dessen Umrisse sich durchaus mit den Charakteristiken traditionellerer Gattungen messen kann,[4] soll hier nicht die Identität eines normierten Textkorpus, sondern die facettenreiche Evolution einer menippeischen Motivik in ihrer widerspenstigen Diversität betrachtet werden.[5] Der folgenden Skizze ist es indes nicht um die Eta-

---

1 Es waren Northrop Frye mit seiner *Anatomy of Criticism* (Frye 1957) und Michail Bachtin mit seinen Büchern über Rabelais und Dostoevskij (Bakhtin 1968, 1984), welche die Menippea für die Literaturwissenschaft (wieder-)entdeckt haben. Zu diesen zweien stellt sich in neuerer Zeit Werner von Koppenfels als wichtigster Exponent einer komparatistisch-gesamteuropäisch orientierten Forschung zur menippeischen Satire. Wegweisend war dabei insbesondere seine Untersuchung zu *Utopiefiktion und menippeische*[*r*] *Satire* (Koppenfels 1981). Zu den Standardwerken der internationalen Menippea-Forschung gehören Eugene P. Kirks mit Anmerkungen versehener »Katalog« von Texten und Forschungsbeiträgen (Kirk 1980; vgl. auch die Vorgängerstudie Korkowski 1973) und Riikonens auf Bachtin gestützte Analyse von Senecas *Apocolocyntosis* (Riikonen 1987). Direkt an Bachtins ›Entdeckung‹ der Menippea schließt Julia Kristevas intertextueller Ansatz an, auf den ich mich im Folgenden wiederholt beziehen werde (Kristeva 1972). In dieser Tradition steht auch Renate Lachmann, deren Überlegungen zum *Synkretismus als Provokation von Stil* (Lachmann 1986) eine für diese Arbeit wegweisende Rhetorik des »Gegen- und […] Meta-Stil[s]« entwirft (Lachmann 1986, 544). Tatsächlich sind es die strukturalistisch informierten Fortführerinnen Bachtins, die in der Theorie der literarischen Unform am weitesten vorgedrungen sind.

2 Vgl. Arntzen 1989, 13: »Wir sprechen, von der Satire sprechend, immer vom Satirischen«.

3 Die Lukian-Rezeption der Renaissance ist mittlerweile vielseitig erforscht. Ich verweise hier exemplarisch auf die Studien von Benda 1979; Robinson 1979; Baumbach 2002.

4 Zur Menippea der Renaissance vgl. Blanchard 1995; de Smet 1996. Die Relevanz der (menippeischen) Satire für die Gelehrtenrepublik der Frühen Neuzeit betont auch Mulsow 2007, Kap. 4; hier insbes. 90–92.

5 Dass diese Arbeit damit riskiert, bei denjenigen in Ungnade zu fallen, die mit bewundernswertem Fleiß und philologischer Akribie an der epochenspezifischen Profilierung dieses generischen Pro-

https://doi.org/10.1515/9783111001357-002

blierung eines verbindlichen Merkmalkatalogs zu tun. Vielmehr sollen die von der Forschung herausgearbeiteten Charakteristika des menippeischen Schreibens auf ihr Potential zu einer Theorie jener literarischen Unform untersucht werden, die das vorausgegangene Kapitel unter dem Namen *satura* entworfen hat.[6]

---

teus ›Menippea‹ gearbeitet haben – zu denken ist hier insbesondere an Stefan Trappens Grimmelshausen-Monographie (Trappen 1994) – ist mir schmerzlich bewusst. Dies insbesondere, weil einige der wertvollsten Studien zur menippeischen Satire mit Verve gegen eine Theoriewut angehen, welche eine schwer zu fassende Gattung zum unkenntlichen Inbegriff einer letztlich ›modernen‹ Ästhetik stilisiert. (Reinhart Herzog spricht in diesem Zusammenhang von einer »Form literaturwissenschaftlicher Intertextualität, deren durchaus produktive literarhistorische Unschärfe bei der Begegnung antiker Texte mit der Stringenz moderner Theorieparadigmen entstehen kann«; Herzog 1989, 122.) Ich kann dieses spannende Kapitel der Forschungsgeschichte hier nur andeuten. Sie gleicht einem Spiegelkabinett retrospektiver Projektionen und historischer Spekulationen. Dies ist in erster Linie auf den Umstand zurückzuführen, dass Michail Bachtin ›die menippeische Satire‹ mit der Traditionslinie des modernen, dialogischen Romans verknüpft hat (Bakhtin 1968, 1984; vgl. zur Problematik der Bachtin'schen Gattungstheorie mit Blick auf die Antike den scharfsinnigen Beitrag von Branham 2005). Der Auseinandersetzung mit der gattungsgeschichtlichen Gretchenfrage nach dem Roman wird auch diese Arbeit nicht ganz ausweichen können. Gerade die enge Verwicklung der Menippea mit jener anderen großen ›Unform‹, der Supergattung Roman, macht sie für eine Suche nach dem poetologischen Movens solch ebenso hybrider wie entgrenzter Texte besonders relevant. Mit Petrons *Satyrica* wird denn auch ein Werk in den Fokus dieser Arbeit geraten, welches als das früheste Beispiel einer solchen generischen Gemengelage von Roman und (menippeischer) Satire gelten darf. Als ein »zukunftsweisendes Oxymoron« bezeichnet Stefan Trappen (1994, 135) die paradoxe Feststellung von Pierre Daniel Huets wegweisendem *Traité de l'origine des Romans*: »Cette satyre de Pétrone ne laissait pas d'être un véritable roman.« (Huet 1798 [1670], 82) Die *Satyrica* situieren sich also im Zentrum eines generischen Knotenpunktes, der für eine Literaturgeschichte der Unform von höchster Relevanz ist. Es ist insbesondere das Spiel mit der perspektivischen Verschiebung, das die Menippea mit einem vitalen Traditionsstrang des Romans verbindet. Das Motiv des ›exzentrischen Blickwinkels‹ (Koppenfels 2007) lässt sich von der Antike bis in die Anfänge des neuzeitlichen Romans, namentlich des Pikaroromans verfolgen (vgl. dazu Trappen 1989, Kap. 3). Dessen Erfolg trägt nicht zuletzt zu einer Proliferation seines menippeischen ›Erbguts‹ bei, die bis heute als eine produktive Dynamik in den generischen Grenzgebieten wirksam bleibt. Das Konkurrenzverhältnis zwischen dem Roman modernen Verständnisses und menippeischer Satire ist indes – trotz Bachtins wirkungsvoller Stilisierung der Menippea zur Vorläuferin der dialogischen Romankunst Dostoevskijs – ein bis heute vernachlässigter Aspekt der Gattungsgeschichte. Dabei vermerkt bereits Koppenfels (1981, 17): »Die Menippea ist, historisch gesehen, nicht zuletzt eine Vor- und Konkurrenzform des bürgerlichen Romans; seine Krise bedeutet Neubesinnung auf ihr Potential.«

6 Als Leitfaden dient mir dabei Werner von Koppenfels' 2007 erschienene Studie *Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*, die eine souveräne Summe aus den theoretischen Bemühungen Bachtins und Fryes zieht. Mit einem konzisen Katalog von fünf wesentlichen Charakteristika des Menippeischen (Koppenfels 2007, 22–29) schreitet Koppenfels mit Siebenmeilenstiefeln durch die Literaturgeschichte, auf der Spur unterschiedlichster Ausprägungen jener verqueren Perspektive, für die der kynische Ahnherr emblematisch steht. Tatsächlich ist es bezeichnend, dass jeder Versuch einer generischen Definition des Menippeischen – in frappanter

Im vollen Bewusstsein für die gattungspoetologische und -historische Problematik jener begrifflichen Unschärfe, welche man der *Menippea* noch mehr als der *satura* diagnostizieren muss, kann es hier desto weniger um einen erneuten Versuch der generischen Eingrenzung gehen.[7] Die Lektüren und Reflexionen dieser Arbeit haben sich vielmehr zum Ziel gesetzt, dem Proteischen selbst im Sinne der Unbändigkeit menippeischer Texte nachzugehen. Dieser Gang folgt der Idee eines Schreibens, das sich aus einem paradoxen Gestus der Selbstverneinung generiert. Dass für die schlechterdings nicht positiv zu bestimmende Idee der Unform die gefräßige Leiblichkeit den Status einer absoluten Metaphorik behauptet, hat das vorausgehende Kapitel gezeigt. Der selbstreflexive Rekurs auf die Etymologie der ebenso hybriden wie übersättigten ›Pastetendichtung‹ (*satura*) darf gerade für ihre prosimetrische Spielart als charakteristisch gelten.[8] Wenn also im Folgenden die menippeische Satire als eine *satura par excellence* vorgestellt wird, so geschieht dies in dezidierter Abkehr von den gattungspoetologischen Versuchen einer Definition, sowohl was die Abgrenzung zur römischen Satire angeht,[9] als auch im Hinblick

---

Analogie zu den humoristischen Verfahren dieser Texte – die Unform einer kontingent anmutenden Liste von Merkmalen annimmt, die die Texte des jeweiligen Korpus durch Familienähnlichkeiten verbindet (vgl. den Begriff der »family resemblances« bei Kirk 1980, x–xi; Bakhtin 1984, 114–119 kommt in seiner reichlich unordentlichen Auflistung von Merkmalen der Menippea auf 14 einigermaßen wild zusammengewürfelte Aspekte. Auf ein Ensemble von kennzeichnenden »Textbausteinen« läuft auch Dieter Fuchs' kenntnisreiche Annäherung an die menippeische Tradition hinaus; Fuchs 2006, hier: 7–26). Gegenüber solch gattungspoetologischer Verlegenheitslösungen sei hier der Versuch einer Flucht nach vorn unternommen. Diese packt die *satura* bei der Bildlichkeit ihrer etymologischen Wurzeln, das heißt, sie nimmt die begriffliche Widerständigkeit der literarischen Unform als Imperativ zu einer Metaphorologie des radikal Heterogenen.

7 Robert C. Elliott, der sich als einer der ersten für die ›Familien-(Un)-Ähnlichkeit‹ der Gattung ›Satire‹ aussprach, hat sich bereits 1962 treffend mit der Bemerkung gegen eine Definition der Satire verwahrt: »Language simply doesn't work that way« (Elliott 1962, 23). Auch die Studien Joel Relihans zum menippeischen Korpus legen es nahe, dass die Idee dieser *satura* vielmehr das Potential hat, das Gattungskonzept überhaupt obsolet werden zu lassen (Relihan 1993; s. u.).

8 Auch Moretti (2001, 189, Anm. 22) beobachtet, dass »l'appello all'etimologia di satura echeggi in forma più ricorrente ancora che nel genere satirico, all'interno del genere menippeo: proprio in quest'ultimo, infatti, rimane più vivo il senso programmatico della ›mistura‹«. Leider ist die Autorin die angekündigte längere Publikation zur etymologischen Selbstreflexion der Menippea bislang schuldig geblieben.

9 Anders als die klassisch-philologische Gattungstheorie und die existierenden Studien zur Menippea der (Frühen) Neuzeit halte ich die »kategorische« Trennung von Verssatire und Menippea (Blanchard 1995, 19), mit der sich der Großteil der Menippea-Forschung mindestens zu einer Seite hin den Schein einer generischen Definierbarkeit und Überschaubarkeit des Korpus erkauft, nicht nur für illusorisch, sondern für geradezu fatal, weil damit die Wirkungsgeschichte zentraler menippeischer, d. h. antigenerischer, Motive verfälscht wird. Auch wenn die römische *satura*, salopp gesagt, auf den ersten (post-)modernen Blick weit weniger sexy daherkommt als die wilde, bunte

auf Weinbrots Anspruch, den generischen Proteus ›Menippea‹ durch einen gemeinsamen Nenner zu bändigen (»so that the genre who ate the world can be put on a diet«[10]). Die umfassende Verfressenheit des grotesken satirischen Textkörpers steht vielmehr im Fluchtpunkt dieser Annäherung an das Phänomen der literarischen Hypertrophie. Dabei gilt es, die Gefräßigkeit des *textus edax* als Kennzeichen eines Schreibens zu exponieren, das gerade in seiner radikalen Heterogonie zu höchster reflexiver Komplexität findet.

2.2 Römische Menippeer (Seneca, Varro)

Trotz der vielbeklagten Schwierigkeiten, für die *Gattung* Menippea ein literaturhistorisches Narrativ und ein allgemein akzeptiertes Textkorpus festzulegen, ist unbestritten, dass eine Geschichte des Menippeischen in der Antike beginnen muss.[11] Bemerkenswerterweise sind die ältesten überlieferten Texte, denen gemeinhin ›Menippeizität‹ zuerkannt wird, römischer Herkunft. Als beispielhaftes Exemplar einer *satura Menippea* gilt der an Bachtin anschließenden Forschung Senecas *Apocolocyntosis* (*Verkürbissung*) des Kaisers Claudius.[12] Unter Aufgebot von fast allen

Menippea vom Schlage eines Petron oder Seneca, lassen sich auch an den Texten der römischen Satiriker Momente eines radikal unförmigen Schreibens aufzeigen.

10 Weinbrot 2005, 303 (Definitionen der ›Gattung‹ Menippea versuchen auch Williams 1966; Hoelker 2003). Allein die latente Gewalthaftigkeit eines literaturwissenschaftlichen Zugriffs, der seinem Forschungsgegenstand aufgrund seiner Hypertrophie mit Nahrungsentzug begegnet, zeugt von der poetologischen Unzulänglichkeit dieses Ansatzes.

11 Das bedeutet freilich nicht, dass ich Herzogs apodiktischer Bemerkung nicht zustimme: »Die ›menippeische Satire‹ gibt es in der antiken Literaturtheorie nicht, ›menippeisch‹ bezeichnet lediglich die formale Eigenheit des prosimetrum, (die so unterschiedliche Werke wie die *Consolatio Philosophiae* und die *Satyrica* ausweisen)« (Herzog 1989, 122). Tatsächlich müsste man die Kritik an der Rigidität moderner Gattungsklassifikationen sogar noch verstärken: Wie Branham (2005) richtig hervorhebt, sind die Grenzen zwischen dem, was in der heutigen Philologie als Formen der Komödie, (römische) Satire, römischer Roman voneinander unterschieden wird, in der Antike keineswegs fest. Die menippeische Satire als eine in der Antike etablierte Form bestimmen zu wollen, erscheint aus der Perspektive dieser Arbeit schon deshalb als verfehlt, weil das letzte Kapitel einer Gattungstheorie der *satura* eine Absage erteilen musste. Es ist vielmehr das Anliegen dieser Arbeit, entlang einer Tradition sog. menippeischer Texte einem Prinzip der Unform nachzugehen, das die notorische Undefinierbarkeit des seriokomischen Schreibens sinnfällig macht.

12 Vgl. Riikonen 1987 im Anschluss an Bachtin (1984, 113), der Senecas Werk als »klassische[n]« Vertreter der Gattung vorstellt. Diese Beispielhaftigkeit ist nicht zuletzt der vergleichsweise intensiven Rezeption des Werkes geschuldet. Für den bekennenden Menippeer Erasmus ist Senecas *Apocolocyntosis* eine der wichtigsten Quellen, wie überdeutlich aus Erasmus' Satire auf den Papst *Iulius exclusus e coelis* (Julius vor der verschlossenen Himmelstür, 1513) hervorgeht. Petrus ver-

typisch menippeischen Eigenheiten und Motiven – Prosimetrum, Parodie hoher Gattungen, wilder Stil- und Sprachmischung, exzentrische Perspektivik, Schwellendialog, Götterrat – schildert der ebenso böse wie erheiternde Text die scheiternde Vergöttlichung des Tyrannen.[13]

Über die Frage, ob Petrons *Satyrica* zu den menippeischen Satiren gezählt werden könne, herrscht noch heute größte Uneinigkeit.[14] Sie führt nicht nur ins Zentrum eines komplexen Nexus von ›Menippea‹ und ›Roman‹, sondern spiegelt auch die Notwendigkeit, den Begriff des Menippeischen tiefer anzusetzen, als dies in einer am Paradigma der *imitatio* orientierten Rezeptionsgeschichte geschehen kann. Klar ist: Die *Satyrica* gehören seit jeher zu den wichtigsten Anwärtern auf das Epitheton ›*Menippea*‹, allein schon – andere würden sagen: einzig – aufgrund ihrer prosimetrischen Faktur.

Auf die charakteristische Mischung von Vers und Prosa spielt denn auch Quintilians bereits zitierter Hinweis auf »jene andere, noch ältere Art der Satire« an (Quint. inst. X,1,95): »*Alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, vir Romanorum eruditissimus.*« Der gelehrteste aller Römer, Varro, habe diese dritte Spielform der Satire verfasst, die Quintilian bekanntlich als »*tota nostra*« für seinen Kulturraum reklamiert (inst. X,1,93). Quintilians Nebenbemerkung ist nicht zu unterschätzen. Angesichts der Tatsache, dass die *satura* als das römische Genus *par excellence* gehandelt wird, ist der Hinweis auf eine ältere, allem Anschein nach auf griechische Vorläufer zurückgehende Satire nämlich von einiger Brisanz. Tatsächlich birgt der problematische Werktitel *Saturae Menippeae* erhebliches poetologisches Potential, handelt es sich

---

wehrt darin dem grausamen Papst Julius II an der Himmelpforte den Eintritt. Im Hinblick auf die eingangs für obsolet erklärte strikte Trennung von römischer Vers- und menippeischer Satire sei hier außerdem der Hinweis ergänzt, dass gerade das für die an Seneca anschließende Tradition der Menippea so zentrale Motiv des Götterrates als Parodie einer epischen Szenographie ihr einschlägiges Vorbild im *concilium deorum* des Lucilius hat.

13 Der gräzisierende Titel Ἀποκολοκύντωσις ist als Wortwitz auf die ἀποθέωσις des Herrschers zu lesen. Insofern die Verfahren der depotenzierenden Hybridisierung bei Seneca im Dienste eines an Bösartigkeit grenzenden Personenspotts stehen, mag ihre Erwähnung im Kontext der hier präsentierten, am Paradigma der Selbstbezüglichkeit orientierten Idee der *satura* zunächst Stirnrunzeln hervorrufen. Ein anderes Licht fällt auf den Spott der *Apocolocyntosis*, wenn man – wie Niklas Holzberg (2016) dies neuerdings getan hat – die Zweifelhaftigkeit ihrer Datierung und damit ihrer Autorschaft berücksichtigt: Holzberg plausibilisiert die Pseudonymie der Autorschaft, also eine Lesart, die den Text als spätere, lediglich unter der Maske des stoischen Philosophen geschriebene Satire auffasst, deren Komik nicht zuletzt in der krassen Inkongruenz zwischen der karnevalesken Freizügigkeit des Textes und dem Ethos des Stoikers liegt. Als eine solche Maskenrede verliert die *Verkürbissung* den unmittelbaren Zeitbezug des Pasquills und gewinnt die Dimension einer humoristischen Groteske.

14 Vgl. dazu in Kap. II.4.1 (Anm. 9).

doch um die einzige Okkurrenz der Wendung »menippeische Satire« bis zur Neuerfindung des Genres durch Justus Lipsius 1581.[15] Das heißt: In der Antike gibt es keine Menippea; es gibt nur die sog. »Satiren«, d. h. »Pastetendichtungen *à la Ménippe*« aus der Feder eines berühmten römischen Polyhistors.

Dass, wie meine Übersetzung anzudeuten versucht, auch in Varros Werktitel die kulinarische Etymologie der *satura* wirksam war, suggeriert nicht zuletzt ein wichtiges und für Quintilians Darstellung einschlägiges Zeugnis Ciceros. Dieser lässt in seinen *Academica Posteriora* Varro persönlich von seinem literarischen Frühwerk sagen (Cic. ac. I,2,8), er habe in »jenen alten Schriften«, in denen er »Menippus imitiert, nicht übersetzt habe«, manches »mit Heiterkeit besprenkelt, vieles aus der innersten Philosophie beigemischt und vieles auf dialektische [dialogische] Weise gesagt« (»*in illis veteribus nostris quae Menippum imitati, non interpretati, quadam hilaritate conspersimus, multa admixta ex intima philosophia, multa dicta dialectice*«). Die Rede vom ›Besprenkeln‹ der Texte mit Witz (*hilaritate conspersimus*) und dem ›Untermischen‹ einer üppigen Menge philosophischer Geheimnisse (*multa admixta ex intima philosophia*) spielt nur zu offensichtlich mit der im varronischen Rezept verbürgten Kulinarik der *satura*.[16] Neben der charakteristischen Mischförmigkeit und dialogischen Anlage ist es also vor allem seine griechisch-philosophische Inspiration, genauer: die Orientierung am Kyniker Menippos, welche das varronische Satirenwerk auszeichnet. Dabei, und das ist entscheidend, erlaubt sich der gelehrte Autor der *Saturae Menippeae* mit seinem Titel bereits den ersten ›menippeischen‹ Witz, indem er sein Werk als ein paradoxes Gemisch aus Griechentum und *romanitas* präsentiert.[17]

15 Darauf verweisen auch Relihan 1993, 12 und Branham 2005, 10.

16 S.o. Kap. I.1.2, mit Anm. 32 »*satura est uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi.*« – »*satura* besteht aus Rosinen [getrockneten Trauben], Polenta [Gerstengraupen] und Pinienkernen, mit Honigwein besprenkelt.« Auf die etymologischen Anspielungen der ciceronianischen Darstellung verweist, nach Weinreich (1962, xl–xli), auch Freudenburg 2010, 301. Tatsächlich hat Ciceros Formulierung von der beigemischten *intima philosophia* der an Varro anschließenden satirischen Tradition nicht zuletzt den wirkungsvollen Ruf eingebracht, im unansehnlichen Mischmasch ihrer äußeren Faktur verstecke sich eine verborgene philosophische Weisheit (Blanchard 1995, 22 hat das Nachleben dieses Topos an den poetologischen Überlegungen von Pierre Pithous 1562er Petron-Edition gezeigt. Der Kontrast zwischen dem abstoßenden Äußeren menippeischer Texte und ihrem wertvollen Gehalt avanciert insbesondere mit Rabelais' silenischer Schreibweise zum zentralen Merkmal der kynisch-satirischen Tradition; s. dazu den folgenden Abschnitt).

17 Vgl. Branham 2005, 10: »Varro's title, in which the indigenously Roman tradition of saturae is modified by the name of a Greek philosopher famous for his seriocomic mockery, is surely meant as a comic oxymoron.« Tatsächlich handelt es sich, wie die Lektüren dieses Buches zeigen werden, beim spannungsvollen Verhältnis der römischen Literatur zu ihrem griechischen Erbe um eine für die *satura* absolut einschlägige Thematik.

Um die ganze Tragweite jener wirkungsvollen Charakteristik zu begreifen, die der universalgelehrte Römer seiner menippeischen *satura* verleiht, ist zunächst bei der nachgerade mythischen Provenienz dieses *alterum genus* aus dem Geiste der kynischen Philosophie anzusetzen.

2.3 Mythische Anfänge: Menippos und der literarische Kynismus

Die Menippea entspringt dem griechischen Kynismus des 5. und 4. Jahrhunderts v.u.Z. Im weisen Narren vom Schlage eines Diogenes findet sie ihre Gründerfigur.[18] Benannt ist sie nach dessen Nachfolger Menippos von Gadara (3. Jh. v.u.Z.), dem v. a. Lukian, der kaiserzeitliche Neubegründer des menippeischen Schreibens, zu literarischem Ruhm verholfen hat.[19] Dem historischen Schemen von Menipps Persönlichkeit werden an Schriften u. a. ein *Verkauf des Diogenes* (Διογένους πρᾶσις), ein *Symposion*, eine (satirische) *Nekyia*, satirische Testamente, Götterbriefe, und außerdem verschiedene Polemiken zugeschrieben, die sich gegen die Naturphilosophen, Epikureer, Mathematiker und Grammatiker richten.[20] Abgesehen von wenigen Fragmenten ist davon nichts erhalten. Umso wichtiger sind die mythischen Dimensionen seiner Figur für die Rolle eines Begründers der kynisch-satirischen Schreibart. Deren Umriss deckt sich beinahe vollständig mit der seines Vorgängers Diogenes: Mit den »paradoxen Selbstinszenierungen des närrischen Weisen, seinen metaphorischen Handlungen, seiner dialogischen Schocktaktik, seinen subversiven Pointen und burlesken Zitaten« zeigt sich schon die Lebensbeschreibung des Kynikers[21] als ein »erstes Motivinventar der Menippea«.[22] Von Menippos gilt mithin, was

---

18 Als geistiger Bruder des Erzhundes Diogenes figuriert dabei bereits in der Antike Demokrit, der notorisch ›verrückte‹, über die Tollheit der Welt lachende atomistische Philosoph. Diese Verwandtschaft zwischen den *philosophi ridentes* Diogenes und Demokrit wird im Humanismus prominent aktualisiert. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte der zwischen Heiterkeit und Melancholie schwankenden Figur Demokrits und ihrer Nähe zum Kyniker Diogenes Rütten 1992, 27–53. Robert Burton, der seine menippeisch-satirische *Anatomy of Melancholy* unter dem Pseudonym Democritus Junior verfasst, setzt der Affiliation von Kynismus (Diogenes/Menippos) und sanguinisch-melancholischem Atomismus resp. Naturphilosophie (Demokrit) ein äußerst einflussreiches literarisches Denkmal. Vgl. zur transhistorischen Tradition der kynischen Satire aufschlussreich McLuhan 2015.

19 Das sozio-historische und -kulturelle Umfeld des Gadarenser Kynismus beleuchtet Fuchs (2006, 19–22), der in Jesus einen seiner bedeutendsten Söhne erkennt.

20 Vgl. Baumbach 1999, 1243 sowie Koppenfels 2007, 13.

21 Hauptquelle bilden die Philosophenviten des Diogenes Laertios (VI.98–102) (*Diogenis Laertii vitae philosophorum* ed. Marcovich und Gärtner 1999, 439–440).

22 Koppenfels 2007, 23.

zur prägnanten Formel für den Erzhund Diogenes geworden ist: Der Kyniker ist ein Σωκράτης μαινόμενος, ein verrückter Sokrates.[23] Als »literarische[s] Medium skeptischer Kritik am weltanschaulichen Status quo«[24] praktiziert die nach Menippos benannte Satire jene prinzipielle und kontinuierliche Subversion, die auch dem kynischen Philosophen-Clochard in der Rezeption zum charakteristischen Habitus wurde.

Bereits die antiken Biographen verleihen Menippos das widersprüchliche Epitheton ›σπουδογέλοιος‹ und stilisieren ihn damit zur Personifikation jenes Ernsthaft-Heiteren, auf das auch die menippeische Satire ihr Selbstverständnis gründet. In diesem *iocoserium* beginnt hier eine Charakteristik des Menippeischen, welche sich mithin als eine Reihe von Paradoxa herausstellen wird. Denn die Verbindung von σπουδαῖον (Ernstem) und γέλοιον (Scherzhaftem) unterläuft geradezu programmatisch jenen Dualismus, der sich für die Theorie und Poetik der Satire als konstitutiv erwies.[25] Gegenüber der Unterscheidung von Empörung einerseits und Lachen andererseits erscheint die Menippea als die paradoxe Vereinigung von beidem, als das vermeintlich ausgeschlossene Dritte zu dieser Alternative.

Bei der paradoxen Kombination von Ernst und Scherz setzt auch ein ebenso weitsichtiger wie philologisch beschlagener Theoretiker der kynisch-satirischen Tradition an: Friedrich Nietzsche. Auf seine Rezeption des ›Cynismus‹ sei hier zum Auftakt ein Schlaglicht geworfen. Denn Nietzsches Weitblick auf den von Menipp begründeten und von Varro kongenial aufgenommenen »neuen Stil« bietet gleichsam eine Zusammenschau derjenigen Momente, die im Folgenden eingehender entfaltet werden sollen.[26]

---

23 Die Formel geht zurück auf eine Aussage Platons bei Diogenes Laertios (VI.54). Relihan legt besonderen Nachdruck auf diese Charakteristik des Gattungsbegründers, wenn er sein Portrait auf den Befund bringt: »If, as Plato is reported as saying, Diogenes the Cynic is a mad Socrates, we may say that Menippus is a madder Socrates.« (Relihan 1989, 59, 1993, 44; auch zitiert bei Fuchs 2006, 21).

24 Koppenfels 2007, 23 – wobei man hier ergänzen müsste: Wenn irgendwo Luhans materialistische Devise gilt, der zufolge das Medium die Botschaft sei (the medium ist the message), dann im Falle der literarischen Kritik der Menippea.

25 Es sei an die deutliche Bestimmung von Daniel Heinsius erinnert, der sowohl eine Summe der bisherigen Satiretheorie zog, als auch die nachfolgenden Poetiken maßgeblich beeinflusste (s. o., Kap. I.1.1).

26 Die folgende Darstellung von Nietzsches Rezeption des »Cynismus« verdankt sich vor allem der Forschung Heinrich Niehues-Pröbstings (1980, 1988). Vgl. zu Nietzsche als einem Denker des literarischen ›Zynismus‹ auch Lange 2003.

2.3.1 Nietzsche als Theoretiker des literarischen Kynismus

Nietzsches Beschäftigung mit der literarischen Tradition des Kynismus beginnt bei der bereits in der Antike thematisierten Geistesverwandtschaft zwischen Menippos und Varro, die uns schon beim oben zitierten Cicero begegnete. In seinen *Beiträgen zur Quellenkunde und Kritik des Laertius Diogenes* (1870) kommt der junge Basler Philologieprofessor zum Schluss:

> [E]s bestand zwischen Varro und dem Cyniker Menipp eine wahre societas ingenii: wirklich war der Geist des Cynismus das Verknüpfende, wirklich waren beide Naturen, um griechisch zu reden, σπουδογέλοιοι, um deutsch, Humoristen.[27]

Mit dieser Formulierung bezieht sich Nietzsche auf das wirkmächtige Zeugnis des Vergil-Scholiasten Probus. Dieser konstatiert in seinem *Bucolica*-Kommentar (Prob. Verg. ecl. 6,31): »*Varro Menippeus non a magistro, cuius aetas longe praecesserat, sed a societate ingenii, quod is quoque omnigeno carmine satiras suas expoliverit*.« – »Varro wurde Menippeer genannt, nicht nach seinem Lehrer – dessen Lebzeit lange vorauslag – sondern nach der Geistesverwandtschaft, weil auch er seine Satiren mit verschiedenartigster Dichtung aufpoliert hatte.«[28] Nietzsche wiederum, dessen frühe philologische Karriere ganz im Zeichen des literarischen Kynismus stand, erhebt diese Charakteristik von Varros satirischer Mischdichtung zum Inbegriff einer – wie es in der *Vorlesung über die Geschichte der griechischen Litteratur* heißt – »sehr eigenthümliche[n] [...] Gattung von Litteratur, die dem Cynismus verdankt wird«.[29] Menippos sei der »eigentl[iche] Begründer dieser humorist[ischen] Schriftstellerei«.[30] Es ist das Adjektiv ›humoristisch‹, das hier besondere Aufmerksamkeit verdient. Mit dieser scheinbar anachronistischen Charakterisierung der kynischen Tradition[31] beweist der junge Nietzsche nämlich jene bemerkenswerte

---

27 KGW II/1, 241.

28 Das Zeugnis des Probus stand bereits im Zentrum von Nietzsches frühen (Leipziger) Studien zur kynischen Tradition. Er kommt darauf in verschiedenen Briefen an Freunde und Studienkollegen zu sprechen. So berichtet er Ende 1868 an Erwin Rohde etwa von einem Vortrag im philologischen »Verein«, in dem er »über den sonderbaren Kauz Menippus« gesprochen habe, und bemerkt in diesem Zusammenhang: »Probus in dem vielberedeten Zeugniß über die Varronischen Satiren hat wieder Recht.« (KSB I, 350).

29 Die Formulierungen stammen aus der *Basler Vorlesung über die Geschichte der griechischen Literatur* (KGW II/5, 219; vgl. Niehues-Pröbsting 1980, 117–118, der Nietzsches Vorlesungsskript indes ungenau zitiert).

30 KGW II/5, 219.

31 Bekanntlich stammt der heute geläufige (und verflachte) Begriff Humor (humour) aus dem England des 17./18. Jahrhunderts, vgl. Schüttpelz 1998; Hörhammer 2010.

literaturgeschichtliche Weitsicht, die sein altphilologischer Kollege Wilamowitz-Moellendorff mit Blick auf die *Geburt der Tragödie* abschätzig als »Zukunftsphilologie« disqualifizierte.[32] Dass es sich bei Nietzsches Rede vom Humorismus der Kyniker durchaus um eine ernstzunehmende Qualifikation handelt, beweist die Insistenz, mit der die verschiedenen Bemerkungen zum Cynismus darauf zurückkommen. Besonders hervorheben möchte ich dabei das Portrait des literarischen »Cynismus«, das Nietzsche im Entwurf eines Bewerbungsbriefes auf die Basler Professur zeichnet. Es ist, gerade für die hier untersuchte *satura*-Tradition, von einer kaum zu übertreffenden Prägnanz:

> Die Cyniker haben auch ihren Einfluß auf die griechische Literatur gehabt: sie wagten es die Form für ein ἀδιάφορον [ein Indifferentes] zu erachten u. die Stile zu mischen, sie übersetzten gleichsam Sokrates in ein litterarisches genus, sammt dem Satyrgehäuse und dem Gott darin. Also sind sie die Humoristen des Alterthums geworden. […] Wie Sokrates aber auch in der Form der Rede jene Doppelheit seiner Natur ausprägte: so machten es auch seine consequentesten Jünger: und da sie schriftstellerten, waren sie genöthigt einen neuen Stil zu erfinden.[33]

Zuallererst spricht aus der Darstellung ein bemerkenswertes Bewusstsein für die literarische Qualität der kynischen Bewegung. Dass es sich beim Kynismus, insbesondere beim römischen, um ein genuin »literarisches Phänomen« handelte, hat auch Heinrich Niehues-Pröbsting hervorgehoben.[34] Nietzsche findet für die Eigenheit der kynischen ›Schriftstellerei‹ ein äußerst prägnantes Bild: Mit dem »Satyrgehäuse« des göttlichen Sokrates nimmt er einen berühmten Topos aus Platons *Symposion* auf. Dort vergleicht Alkibiades seinen Lehrer mit einem ›Silen‹, d. i. einer aufklappbaren Statuette, die außen die groteske Gestalt eines Satyrs zeigt, im Inneren aber eine Götterfigur enthält. Analog dazu stehe Sokrates' abstoßendes Äußeres in markantem Kontrast zu seiner göttlichen inneren Weisheit.[35] Vermittelt über Erasmus' *Adagia* hat Rabelais den platonischen Topos im Prolog seines *Gargantua* zum poetologischen Emblem eines Buches gemacht, dessen groteske Erscheinung in einem radikalen Missverhältnis zu seinem wertvollen Gehalt stehe.[36] Tatsächlich wird diese poetologische Anwendung des Silen-Gleichnisses bereits im platonischen *Symposion* vollzogen, wenn Alkibiades davon spricht, der

32 Wilamowitz-Moellendorff 1872.

33 Nietzsche KGW I/5, 164.

34 Niehues-Pröbsting 1988, 18, 30–33 hier: 33.

35 Vgl. Plat. symp. 215a; 221d–222a.

36 Vgl. Rabelais 1994 [1534], 6–7. Vgl. zur Silen-Gestalt des Sokrates als einem satirischen Topos auch Deupmann 2002, 205–206.

niedrige Stil der sokratischen Gleichnisrede hülle eine göttliche Vernunft in satyrhafte Worte und Phrasen.[37]

Nietzsche erhebt gerade dieses bestürzende Missverhältnis zwischen Innen (Gott, Vernunft) und Außen (Satyr), Sinn und (Un-)Form, zum Charakteristikum des »genus«, das die Literaturgeschichte den kynischen »Humoristen« verdankt. Ihr »neue[r] Stil« transformiert die »Doppeltheit« der sokratischen Natur, wie sie sich in seiner Rede spiegelt, zum *genus scribendi*. Der kynische Humor, so lässt sich aus der zitierten Darstellung Nietzsches schließen, hat mithin zu tun mit der Verkörperung der Vernunft in einem nicht zu ihr passenden ›Gehäuse‹; er ist die Ostentation der peinlichen Notwendigkeit, den Gedanken einen ihnen inkommensurablen Sprach-, oder genauer: einen Schriftleib zu geben.[38] Hierin liegt die Intimfeindschaft der ›konsequentesten‹ Sokrates-Jünger mit dem platonischen Idealismus, als dessen respektloser Kommentator sich schon der erste Hundephilosoph Diogenes gebärdete. Der an die notorische Raserei grenzende Radikalismus der Kyniker manifestiert sich in einer Schreibweise, die auf der (sprach-)körperlichen Bedingtheit des Denkens ebenso nachdrücklich beharrt, wie sie in ihrer grotesken Hybridität zugleich jeder organisch-entelechischen Formwerdung des gedanklichen Stoffes spottet.

Die im zitierten Briefentwurf sich andeutende Konzeption der menippeischen Schriftstellerei kommt in Nietzsches Abhandlung *Über die Geburt der Tragödie* (1872) zu literaturgeschichtlicher Geltung. Dort nämlich erscheint die ›cynische‹ Literatur als Radikalisierung jener markanten Hybridität, die den platonischen Dialog auszeichne:

> Wenn die Tragödie alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe wiederum in einem excentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat; auf welchem Wege die c y n i s c h e n Schriftsteller noch weiter gegangen sind, die in der grössten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin-

37 Vgl. Plat. symp. 221e–222a. So spreche Sokrates auf geradezu lachhafte Weise »von Lasteseln, Schmieden, Schustern und Gerbern« (ὄνους γὰρ κανθηλίους λέγει καὶ χαλκέας τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας; Plat. symp. 221e); Reden, die sich aber, wenn man sie öffne und in ihr Inneres gelange, als die einzig vernunfthaltigen (νοῦν ἔχοντας) überhaupt entpuppen (Plat. symp. 222a). Dabei lässt sich in Alkibiades' Stiltypologie, die Sokrates selbst in seiner Antwort als »Satyrspiel« (222d) bezeichnet, ein ›menippeisches‹ Wortspiel erkennen: ist doch in den lächerlich niedrigen Lasteseln (ὄνους) buchstäblich die Vernunft (νοῦς) enthalten, die es darin zu entdecken gilt.
38 Dass die Menippea das spannungsvolle Verhältnis von »Denken und Schreiben« zu ihrem zentralen Anliegen erhebt, hat Bernd Auerochs in einem inspirierenden Beitrag zur Prosa C.M. Wielands bemerkt (Auerochs 2010, hier: 148; vgl. auch Auerochs 2019).

> und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen auch das litterarische Bild des »rasenden Sokrates«, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben.[39]

Die Beschreibung ist nahezu deckungsgleich mit der bereits zitierten: Aus der ›Übersetzung‹ des sokratischen ›Satyrgehäuses‹ in ein literarisches *genus*, das im Brief den Humorismus der Kyniker kennzeichnete, ist hier das »litterarische Bild des ›rasenden Sokrates‹« geworden. Und in der »grössten Buntscheckigkeit des Stils« kehrt jene Provokation wieder, die zuvor als Kühnheit umschrieben war, »die Form als ein ἀδιάφορον zu achten«. Zu Recht hat Niehues-Pröbsting hervorgehoben, dass die Erfinder der *satura Menippea* hier mit der »Auflösung und selbst bewußte[n] [sic!] Zerstörung einer einheitlichen großen, [...] heroisch-tragischen Lebensform« zusammengebracht werden.[40] Die brüskierende Qualität der *satura* – dies hat Nietzsche klar erkannt – liegt darin, dass sie sich dem poetologischen Diktat der einheitlichen Form(en) durch einen destruktiven Antistil widersetzt, der in einer kontaminierenden Unterschiedslosigkeit (ἀδιάφορον) das nicht Zusammenpassende vermengt.[41]

Nietzsche hat ein ausgeprägtes Bewusstsein für die untrennbare Verbindung der radikal hybriden Unform, welche die kynische Literatur kennzeichnet, mit ihrem destruktiven Grundimpuls. Seine Intuition, das ›cynische‹ Schreiben mit der grotesken Körperlichkeit des (rasenden) Sokrates in dem Sinne zusammen zu denken, dass es polare Gegensätze paradox verbindet, ist für das hier zu entwerfende Profil der *satura* von programmatischer Weitsicht. Im humoristischen σπουδογέλοιον, der »Vereinigung von tiefem grimmigem Ernst mit Spott und Scherzen«[42] hat die paradoxe Programmatik der menippeischen Satire ihr vielleicht wichtigstes Paradigma. Die zuletzt zitierte Übersetzung des griechischen Komposi-

39 KGW III/1, 89.

40 Niehues-Pröbsting 1980, 120. In einer analogen Konstellation erscheint der »Cynismus« noch in der *Götzendämmerung*, wo es heißt: »Plato wirft, wie mir scheint, alle Formen des Stils durcheinander, er ist damit ein *erster* décadent des Stils: er hat etwas Ähnliches auf dem Gewissen, wie die Cyniker, die die satura Menippea erfanden.« (KGW VI/3, 149)

41 Hier zeigt sich nicht zuletzt, dass Bachtins Konzeption der ›karnevalistischen‹ Tradition, an deren antike Ursprünge er bekanntlich den platonischen Dialog und die menippeische Satire setzt, auf geradezu plagiaristische Weise nietzscheanisches Gedankengut weiterverarbeitet (Besonders deutlich wird dies angesichts der oben zitierten Vorlesung zur *Geschichte der griechischen Litteratur*, wo im Zusammenhang mit der kynischen Literatur davon die Rede ist, Diogenes und seine Schüler seien »alle Proletarier der tiefsten Art, der Volkswitz kommt in ihnen hervor u. wird litteraturfähig.«). Zum Einfluss Nietzsches auf Bachtin vgl. Grübels Einleitung in die *Ästhetik des Wortes* (1979, insbes. 23 u. 74, Anm. I zur Vermittlerrolle Zelinskijs und zur ideologiebedingten »Anathematisierung Nietzsches bei Bachtin«).

42 KGW II/5, 219.

tums[43] – sie stammt aus der Vorlesung über die *Geschichte der griechischen Litteratur* – lässt dabei einen Aspekt des kynisch-satirischen Schreibens zutage treten, der hier eigens hervorgehoben werden muss. Nietzsches Formulierung zeugt nämlich von einem Verständnis für die charakteristische Unversöhnlichkeit des kynischen Humors. Tatsächlich handelt es sich bei der menippeischen Tradition keineswegs, wie dies die an Bachtin anschließende Idee des karnevalisierten Textes zuweilen suggeriert, um die zur unbefangenen Heiterkeit geläuterte Satire. Vielmehr ist die *satura Menippea* genauso ›bissig‹, wie ihr kynischer Name suggeriert, und zwar gerade als *iocoserium*.

2.3.2 Kynismus als konsequente Subversion

In Lukians selbstreflexivem Dialog *Bis Accusatus* wird die unversöhnliche Qualität des menippeischen σπουδογέλοιον deutlich: Der personifizierte »Dialog« in dieser metapoetischen Satire beklagt sich vor dem Gericht nicht nur über die formale Verunstaltung, die der »Syrer« (gemeint ist Lukian) ihm angetan habe, sondern auch über die Assoziation mit ›einem gewissen Menippus‹ (Lukian. bis acc. 33):

> »τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππόν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγεν μοι φοβερόν τινα ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, **ὅσῳ καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν**.« [Herv. SDA]

In der kongenialen Übersetzung von Wieland:

> »Zuletzt trieb er es gar so weit, daß er einen von den alten Cynikern, einen gewissen *Menippus*, einen von den bissigsten Belferern des ganzen Ordens, aus dem Grabe hervorrief und zu mir ins Haus brachte, einen bitterbösen Hund, von dem man gebissen ist, ehe man sichs versehen kann, **weil er sogar lachend beißt**.« [Herv. SDA][44]

›Lachend Beißen‹ (γελῶν δάκνειν) beschreibt die charakteristische Ambivalenz des kynischen Humors zwischen Heiterkeit und Aggression. Bei diesem Humor ist das Lachen des Satirikers von einem Blecken der Zähne nicht zu unterscheiden.[45] Somit handelt es sich beim menippeischen σπουδογέλοιον nicht um eine goldene Mitte zwischen Ernst und Scherz, sondern um eine ungleich radikalere Variante

43 Als eine solche erkennt es auch Niehues-Pröbsting 1980, 118–119.
44 Wieland 1789, 219.
45 Das (fälschlich) Demetrios von Phaleron zugeschriebene Lehrbuch *De elocutione*, das auch Nietzsche in seiner Vorlesung zitiert (KGW II/5, 219), bringt dasselbe Paradox auf die Formulierung, der κυνικὸς τρόπος scheine zugleich freudig zu schwänzeln (σαίνειν) und zu beißen (δάκνειν).

zur ernsthaften, pathetisch strafenden Satire. Diese Radikalisierung der satirischen *indignatio* im Zeichen des Kynismus ist mit der »fröhlichen Anarchie« des Bachtin'schen Karnevals nur unzulänglich erfasst.[46] Der »κυνικὸς τρόπος«, der sich im paradoxen Zugleich von Ernst und Scherz realisiert, bezeichnet die denkbar konsequenteste Antihaltung gegen die Welt.

Paradox im wörtlichen Sinne, nämlich gegen die herrschenden Lehren gerichtet (παρὰ δόξαν), ist denn auch der prägende Gestus dieser menippeischen Renitenz.[47] Wie die kynische ›Philosophie‹ eines Diogenes sich tatsächlich als eine Anti-Philosophie gestaltet in dem Sinne, dass sie sich radikal gegen jegliche systematische Geschlossenheit und jeden absoluten Wahrheitsanspruch wendet, so zielt die ideologiefeindliche Menippea auf das spöttische Diminuieren menschlicher Anmaßung. In ihrem Beharren auf einer kontinuierlichen Subversion fester Standpunkte erheben die Texte das Verlachen vermeintlicher Wahrheiten und deren Prediger zum Selbstzweck ihrer paradoxalen Verfahrensweisen. Joel Relihans *Ancient Menippean Satire* legt besonderen Nachdruck auf die Radikalität dieser kynischen Haltung:

> We have to deal with an intellectual joke, which in its origins is not concerned with finding new ways to truth but only with making fun of those who would claim to have found it […]. Menippus is a mocker, and those who follow in his steps mock themselves and their own works: the creation of a work of literature is itself a violation of the cardinal principle that there can be no authoritative point of view about anything important.[48]

Mit dieser prinzipiellen Absage an ›Wahrheit‹, fixe Standpunkte und systematische Definitionen radikalisiert die menippeische Satire die sokratische Erkenntniskritik zum rebellischen Nichtwissen.[49] Davon zeugt nicht zuletzt die Verve, mit der sie sich gegen die aristotelische Logik wendet, indem sie das ausgeschlossene Dritte feiert. Auf allen Ebenen des menippeischen Textes grassiert dementsprechend das Paradox im Sinne von Julia Kristevas »Double«, mit dem der literarische Text die definitorische »Eins« (der 0/1 Unterscheidung)[50] überspringt. In Relihans Beschreibung zeichnet sich die Radikalität dieses paradoxalen Gestus deutlich ab: Die menippeische Satire macht in ihrer universellen Verlachung des menschlichen

---

46 Fuchs 2006, 13, 135.

47 Auf die Bedeutung des Wortes verweist, im Anschluss an Koppenfels, auch Fuchs 2020.

48 Relihan 1993, 17.

49 Die erkenntniskritische Dimension steht im Zentrum von Fuchs' Annäherung an die Menippea (Fuchs 2006, hier: 22–23).

50 Vgl. Kristeva 1972, 353; vgl. auch 367: »Die Sprache [der Menippea] scheint von einem ›Double‹ […] fasziniert zu sein – und von der Logik der Opposition, die die Logik der Identität in den Definitionen der Terme ersetzt.«

(Erkenntnis-)Strebens auch vor dem eigenen Text nicht Halt; sie erhebt vielmehr die Selbstverneinung des Werks zum paradoxen Programm. Insofern der Menippeer von dem Bewusstsein getragen ist, dass es eine einhellige, ja: affirmative Darstellung der verkehrten Verhältnisse nicht geben darf, wird er sich mithin selbst zur Zielscheibe seiner Skepsis.

Diese gegenwendige Dynamik lässt sich exemplarisch an einem weiteren Charakteristikum der menippeischen Satire nachvollziehen: ihrer exzentrischen Perspektivik. Auch sie hat in der mythischen Figur des Menippos ihre anschauliche Verkörperung: Als antiphilosophischer »*underdog*«[51] verbürgt der Kyniker in seiner hündischen Lebensweise nicht zuletzt die ver-rückte Perspektive, den *anderen Blick*, der die nach ihm benannten Texte kennzeichnet.[52] In demonstrativ ärmlicher Erscheinung agiert der glatzköpfige Alte Menippos mit seinem wild zusammengeflickten Mantel in der spätantiken und byzantinischen Darstellung als weitgereister *Grenzgänger* zwischen Diesseits und Jenseits, als verkleideter »Hadesbote«.[53] Dass er sich bei seinem ganzen aggressiven Spott selbst von der Kritik an den Verhältnissen nicht ausnehmen kann, kennzeichnet die ambivalente Position eines humoristischen Tricksters. Die narrative Ausgestaltung dieses Dilemmas gilt es im Folgenden näher zu betrachten.

2.4 Kataskopie. Luftreise. Poikilia.

Wie Werner von Koppenfels in verschiedenen Studien herausgearbeitet hat,[54] realisiert sich der »exzentrische Blickwinkel« der Menippea[55] mitunter als tierische oder unterweltliche Perspektive ›von unten‹ oder im Entwurf von phantastischen Gegenwelten. Ihre exemplarische Ausgestaltung aber hat sie in der typischen Herabschau (*Kataskopie*) ihrer Protagonisten von erhöhten Positionen aus. Die »panoramische

---

51 So die treffende Wendung von Koppenfels (2007, 14).

52 Vgl. Koppenfels 2007. Bernd Auerochs hat die eigentümliche Exzentrik des Ur-Menippeers um einen kulturellen Aspekt ergänzt, indem er daran erinnert hat, dass Menippos Diogenes Laertios zufolge (VI, 99) als Sklave und Phönizier, also gleichsam als personifizierter Fremdkörper nach Griechenland kam (vgl. Auerochs 2019, 13).

53 Koppenfels 2007, 15. Nicht nur am Provokateur Diogenes, auch an Menippos lässt sich demnach die Charakteristik einer ›Figur des Dritten‹ beobachten.

54 Koppenfels 1981, 2001.

55 Einen anschaulichen Überblick über dessen Ausprägungen gibt auch Koppenfels 2007, 27–29 sowie 31–65. Darin, dass bereits Lucilius, der Gründervater der römischen Verssatire, eine epische (homerische) Szenographie parodierend, einen himmlischen Götterrat (*concilium deorum*) schildert, deutet sich abermals die Problematik einer strikten Trennung von Verssatire und Menippea an.

Hohe Warte (*specula*) über der Erde«[56] – Lukian lässt in seinem *Ikaromenipp* Menippos persönlich bis zum Mond vorstoßen – eröffnet den Blick auf eine Welt, die in der perspektivischen Verkleinerung ihren lachhaften chaotischen Zustand preisgibt. In der Metapher vom absurden *theatrum mundi* hat die Universalität der menippeischen Satire, der es nicht um die einzelne Verfehlung, sondern um die Verrücktheit der Welt zu tun ist, einen ihrer einflussreichsten Topoi.[57] Entsprechend gehört die (Luft-)Reise zu überirdischen Standpunkten, verstanden als »Chiffre« für einen grenzüberschreitenden »Erkenntnisprozeß«,[58] zu den prototypischen Plots der menippeischen Satire.

Indes, so muss man hier gegen Koppenfels' Darstellung dieser antiken Tradition hervorheben, ist mit dem Stichwort der Luftreise nur die halbe Wahrheit der menippeischen Kataskopie benannt. Ihre andere Hälfte heißt: Absturz. An Varros menippeischen Fragmenten lässt sich dies ablesen:[59] In einer Satire mit dem Titel *Marcipor* »kommt jemand«, in den Worten des Varro-Editors Werner Krenkel, »auf unsanfte Art von einer Luftreise wieder auf den harten Boden der Tatsachen« zurück.[60] Nicht weniger sprechend als der im *Marcipor* geschilderte ›Schiffbruch‹ (*naufragium*) der Himmelfahrenden ist eine Zeile aus Varros *Endymiones* (Varro Men. Frg. 108): »*sic ad vos citius opinione vertilabundus miser decidi*« – »so bin ich – schneller als gedacht – zu euch, ich Ärmster, gleich herabgetrudelt«[61]. Für das Adjek-

56 Koppenfels 2007, 27.

57 Vgl. zum *theatrum mundi* die ideengeschichtliche Studie von Christian 1987, die die eng mit der Figur des lachenden Philosophen Demokrit verbundene »satirische Tradition« der Metapher vom Welttheater an den Anfang stellt (Kap. 2). Sie identifiziert Lukian (zusammen mit Seneca) als den wichtigsten »transmitter of the topos to the Renaissance«. Ihre Paraphrase des ›lukianischen‹ Weltbildes wird in der topischen Verkürzung indes jener Gegenwendigkeit der menippeischen Kataskopie nicht gerecht, die ich im Folgenden ins Zentrum rücken möchte: »Lucian's ›philosophy‹ is simple enough; since nobility and high-minded pursuits are merely hypocritical masks for self-serving ends, life is a despicable, if amusing, pageant of greed and lust. The wise man will adopt the pose of Democritus or Diogenes and imitate the gods by laughing heartily at the spectacle.« (Christian 1987, 26)

58 Koppenfels 2001, 9.

59 Zwar verweist Koppenfels (2001, 4, Anm. 7) in einer Fußnote auf die varronischen Vorbilder von Lukians Luftreisen, übergeht dabei aber deren charakteristisches Ende in der unsanften und unglücklichen Rückkehr des Luftreisenden auf der Erde. Sie hat in der unfreiwilligen Zurückverfrachtung des lukianischen Menippos auf die Erde und dem erneuten Abstieg seines Charon in die Unterwelt ihr Pendant.

60 Krenkel 2002, XXXVI. Gemeint ist das Frg. 272, in dem es heißt: »*at nos caduci naufragi, ut ciconiae/ quarum bipinnis fulminis plumas vapor/ perussit, alte maesti in terram cecidimus*« – »Wir, traumelnde Schiffbrüchige, fielen wie Störche, deren Gefieder die Hitze eines zweischneidigen Blitzes verbrannt hatte, traurig tief auf die Erde hinab«.

61 Vgl. Krenkel 2002, XXXVI.

tiv *vertilabundus*, das in Krenkels ›herabtrudeln‹ umschrieben ist, gibt es außer dem zitierten varronischen Fragment kaum Belege. In den Wörterbüchern wird es mit »sich hin und her drehend«, »ohne Besinnung einhertaumelnd« übersetzt.[62] Klar ist, dass es auf den Wortstamm von *vertere* (wenden, umkehren) zurückgeht.[63] Im spezifischen Kontext des varronischen Fragments drängt sich eine wortspielerische Lesart auf, die im gerundivischen Kompositum *vertilabundus* zugleich das Verb *labi* erkennt: straucheln, fallen. Damit eignet dem Wort eine für die Poetologie der *satura* programmatische Bedeutung: In der Selbstcharakterisierung des menippeischen Protagonisten als *vertilabundus* kommt emphatisch jene katastrophische Um- oder Gegenwendung zum Ausdruck, die das Narrativ seiner Luftreise kennzeichnet. Zur menippeischen Himmelfahrt gehört mithin der unabwendbare Absturz und Rückfall auf die Erde. In ihm, dem Verlust des erhabenen, selbstsicheren Standpunktes der lachenden Weltverachtung, erfüllt sich das Programm der oben berührten kynischen Erkenntniskritik: Der menippeische Aeronaut kann die ›hohe Warte‹ der Spekulation (*specula*) nicht dauerhaft behaupten, wenn anders er sich nicht ebenjener Hybris schuldig machen will, die er an seinen Mitmenschen verlacht.[64] Varros taumelnder Sturzflug hinab zum Publikum seiner Erzählung (»*ad vos*«) indiziert mithin nicht zuletzt die schizophrene Dimension der menippeischen Luftreise: Deren Protagonisten erheben sich in satirischer Absicht über eine irdische Sphäre, der sie sich doch zugehörig wissen (sollten). Jene »paradoxe Persönlichkeitsspaltung«, die der kataskopische Blick laut Koppenfels seinen »Lesern« zumutet – »denn wir sollen den irdischen Ameisenhaufen mit jenen außer- und überirdischen Augen der [...] menippeischen Persona sehen – und zugleich uns selbst tief unten, winzig und absurd herumzappelnd, im Insektengewimmel erkennen«[65] – diese Schizophrenie beschreibt zuallererst die Verfassung der menippeischen Satire. Im rauschhaften Hinauf und katastrophisch-gegenwendigem Hinab des Luftreisenden hat diese Schizophrenie ihre dynamische Figuration.

---

62 Georges, Bd. 2, Sp. 3439; dem entspricht das im OLD (s. v. *vertilabundus*) aufgeführte »reeling«, »staggering«.

63 Die morphologische Ähnlichkeit zu Adjektiven wie *moribundus* (im Sterben liegend) oder *cassabundus* (fallen wollend, wankend) legt nahe, dass es sich um ein Gerundivum handelt, d. h. um ein eine Notwendigkeit ausdrückendes Verbaladjektiv. Als Beispiel für ein Gerundivum wird das varronische Fragment resp. die Wortbildung *vertilabundus* bei Risch (1984, 86–87) aufgeführt, der auch keine endgültige Erklärung des Ausdrucks geben kann, es aber auf »**vertulus*, ›drehend, sich wendend‹« zurückführt.

64 Gerade der erhaben-enthobene Standpunkt einer gottgleichen Herabschau auf das Welttheater, den Christian (1987, 26) zum Ideal der lukianischen Himmelfahrten erklärt, fällt in der menippeischen Satire einer radikalen Skepsis zum Opfer. Gegenüber solcher *theoria* beweist sich die *satura Menippea* als der irreduziblen Erdgebundenheit des menschlichen Intellekts eingedenk.

65 Koppenfels 2001, 6–7.

An diesem Punkt wird auch klar, dass wir es bei der Handlung der Luftreise mit einer genuin allegorischen zu tun haben. Wenn Koppenfels die Menippea also gegenüber der Verssatire als »handlungsbetont« charakterisiert, muss man dabei im Bewusstsein halten, dass die Menippea diese Handlungen immer auch wieder dadurch subvertiert, dass sie sie in ihrer Allegorizität ausstellt. In diesem Sinne betont auch Koppenfels selbst: »ihre Fiktionen und Bilder sind letztlich Gedankenfiguren«.[66] Gerade dieser Figürlichkeit und ihren satirepoetologischen Implikationen gilt die Aufmerksamkeit dieses Kapitels und der in diesem Buch versammelten Lektüren. Der menippeischen Satire aufgrund ihrer scheinbar episch-erzählerischen Anlage eine Formhaftigkeit zu attestieren, hieße, die Subversivität der von Koppenfels ›ironisch‹ genannten Narrativik zu verkennen. In der Art und Weise, wie diese Texte ihre eigenen narrativen Strukturen subvertieren, ist vielmehr jener charakteristische Impuls der Formdestruktion zu erkennen, den schon das vorausgegangene Kapitel zum Motor der selbstreflexiven *satura* erhoben hat.

Der Unhaltbarkeit jenes erhabenen Standpunktes ungeachtet, zu dem die Menippea sich aufschwingt, lohnt sich ein näherer Blick auf die charakteristische Perspektive des satirischen Himmelsstürmers. Wie bereits angedeutet, schrumpft die Welt in der menippeischen Kataskopie zum unordentlichen Gewimmel planloser Insekten. Der Blick des Luftreisenden zeigt die irdischen Verhältnisse mithin in ihrer frappierenden Inkohärenz, als ein buntscheckiges, lachhaftes Treiben, oder, wie es im *Ikaromenippos* heißt, als ein κυκεών (Lukian. Icar. 17), wörtlich ein breiartiges »Mischgetränk« aus Wein, Getreide und Käse.[67] An dieser kulinarischen Metapher zeigt sich, was im Folgenden ins Zentrum dieser Skizze rücken wird: Das ›Weltbild‹ der Menippea ist von ihrem Selbstbild (ihrer eigenen Erscheinungsweise) nicht zu trennen.[68] Die verkleinernde Herabschau enthüllt mit der dishar-

66 Koppenfels 2001, 2.

67 Zur Rezeptur des Kykeon s. Webster et al. 2000. Dass das ›Getränk‹ eher einer eintopfartigen Suppe geglichen haben muss – weshalb es bei Homer wohl auch als »Speise« (σῖτος Hom. Od. 10.234, 290, 316) bezeichnet wird –, kann man sich u. a. hier vor Augen führen https://www.youtube.com/watch?v=LDuuMS0e5b4 (1. November 2020). Ein neuzeitliches Pendant hat der Kykeon im »gegessene[n] Getränk« (I/1, 342) Olla potrida, eigentlich ein spanischer Eintopf, der bei Jean Paul mitunter zur Metapher für das bunte Wirrwarr des Lebens wird. So heißt es vom Satiriker Siebenkäs: »das vielstimmige Getümmel und die Olla Potrida von wohlfeilen Genüssen und die aufgeschlagene Musterkarte der Lumpen, aus und auf denen wir Kleidermotten unsere Trachten und Gehäuse zusammenflicken, alles dieses senkte seine Seele in humorisch-melancholische Betrachtungen über unser aus farbigen Minuten, Stäubchen, Tropfen, Dünsten und Punkten zusammengestoppeltes *Musaik-Gemälde* des Lebens ein.« (I/2, 107)

68 In Luis Vélez de Guevaras 1641 erschienener Menippea *El diablo cojuelo* (*Der Hinkende Teufel*; Vorlage für Lesages berühmten *Diable boîteux* von 1707) blicken die Protagonisten, ausdrücklich den Spuren von Lukians Menipp folgend, vom höchsten Turm der Stadt aus auf »das ganze Fleisch

monischen Buntscheckigkeit des irdischen Schauspiels mithin eine Verfassung der Welt, welche der menippeischen Schreibweise zum Strukturmerkmal wird. Denn im disparaten Mischmasch oder kunterbunten Flickenteppich der Erde (ποικίλη καὶ παντοδαπὴ θέα; Lukian. Icar. 16) spiegelt sich immer auch die charakteristische Faktur des hybriden menippeischen Textes. Genauer gesagt: Der lächerlichen ποικιλία (*varietas*) des irdischen Treibens entspricht die Unform des ποικιλόμετρον (*prosimetrum*), das in der Antike als Hauptmerkmal der *satura Menippea* auftritt. Dieser prosimetrischen Verfassung sind einige weiterführende Bemerkungen zu widmen. Denn in der formalen Paradoxie des Vers-Prosa-Gemenges verdichtet sich die poetologische Monstrosität der menippeischen Satire auf anschauliche Weise.

2.5 Prosimetrum. Der monströse Text.

Mit einer scheinbaren Selbstverständlichkeit qualifiziert, wie gesehen, bereits Quintilian Varros prosimetrische Satire als ein *genus mixtum* (Quint. inst. X,1,95), wobei seine Platzierung der varronischen *satura* als zweitrangiges *alterum genus* eine gewisse Aversion gegen die gesteigerte Hybridität dieser Schreibart verrät. Tatsächlich muss man sich, um das poetologische Problem der *satura* in seiner ganzen Tragweite zu verstehen, die Brisanz einer literarischen Mischform aus Vers und Prosa vergegenwärtigen. Die *concordia discors* von Vers und Prosa entzieht die menippeischen Werke der gattungspoetischen Einordnung schon insofern, als sie gegenüber der Dichotomie von gebundener und ungebundener Rede ein Drittes formiert.[69] Das prosimetrische Schreiben situiert sich außerhalb der systematischen Dichtungstheorie (Produktionsästhetik) der Antike auf der Schwelle zwischen Historiographie, Philosophie, Rhetorik einerseits und hoher Dichtung andererseits.[70]

---

der Madrilener Riesenpastete« (»la carne del pastelón de Madrid«) unter den Dächern (Vélez 1641; zit. n. Koppenfels 2001, 8). Koppenfels zieht eine Verbindung dieser kataskopischen Tradition bis zu Wilhelm Buschs *Eduards Traum* (1891), dem die Welt als ein »nicht unbedeutender Knödel, durchspickt mit Semmelbrocken« erscheint (1959, 42). Auf die metapoetische Dimension dieser »küchenhumoristischen« Bildlichkeit geht Koppenfels (2001, hier: 9) freilich nicht ein.

69 Von dieser Beobachtung geht auch Ulrich Johannes Beils Studie zur »hybride[n] Gattung« aus. Beil 2010, 12: »[M]an mag sich Gedanken machen darüber, ob diesen zwitterhaften Textgebilden ein dritter, wie auch immer parasitärer Status zukommt, der sie sowohl von dem, was wir Gedicht nennen, als auch vom Roman im eigentlichen Sinne unterscheidet.« Beils Prosimetrum-Buch voraus gehen die einschlägigen Monographien von Dronke 1994 und Pabst 1994.

70 Die Verbindlichkeit dieser Einteilung lässt sich besonders klar im zehnten Buch von Quintilians *Institutio oratoria* nachvollziehen. Anders als »*alligata ad certam pedum necessitatem*« – »gebunden an die feste Notwendigkeit der Versfüße« (inst. X,1,29) lässt sich Dichtung in dieser Klassifikation nicht denken.

Entsprechend eignet diesen Texten eine liminale Dynamik: Am Übergang von *oratio ligata* und *oratio soluta*[71] wird die Frage nach deren Relevanz für den Status des Textes markiert. In diesem Sinne hebt Ulrich Johannes Beil zurecht hervor, dass mit dem Prosimetrum der Menippea eine »generische[] Intensivstation« vorliegt.[72]

Die Frage nach der Differenz zwischen Vers und Prosa hat sich schon bei Horaz (Hor. sat. I,4) als äußerst virulent für die metapoetische Selbstverständigung der Satire erwiesen. Zur Erinnerung: Das letzte Kapitel hat die in der vierten Satire inszenierte Subversion der Differenz ›Vers vs. Prosa‹ auf Agambens Begriff der *versura* gebracht, in der sich »bustrophedisch«[73] Gebundenheit und Ungebundenheit der Rede verschränken. Dabei verortet Agamben die »innigste Zwietracht« solch janusköpfiger Rede als »Prosimetron« explizit in der »lateinischen *satura*«.[74] Dieser Verweis auf die Tradition der *satura* erfüllt sich geradezu mustergültig in der Menippea. Die augenfällige Diskontinuität des menippeischen Vers-Prosa-Wechsels hebt die horazianische Reflexion (*reflexio*) gleichsam auf die Textoberfläche, um sie dort als einen Konflikt, eine *concordia discors* von gebundener und ungebundener Rede, auszutragen. Im Vers-Prosa-Wechsel der Menippea greift mithin jene Dynamik der Dissoziation, die bei Horaz in den *disiecti membra poetae* (Hor. sat. I,4,62) ihr vorläufiges Ende und prägnantes Inbild fand, gleichsam amplifikatorisch auf den gesamten Text aus.

Es ist mir daran gelegen, der prosimetrischen Verfassung der antiken Menippea im Sinne einer wortwörtlichen *satura*, eines radikal hybriden Textes, als einem ihrer Hauptmerkmale an Nachdruck zu verleihen. Im menippeischen Prosimetrum kondensiert sich die nachgerade monströse Qualität dieser unbändigen, nicht klassifizierbaren Texte. Dabei gilt auch hier, was sich schon im vorausgehenden Kapitel als zentral erwiesen hat: Es sind zuallererst die satirischen Texte selbst, welche ihrer paradoxen Unform beredten Ausdruck verleihen. In Lukians *Bis accusatus*, einem fingierten Prozess des literarischen Textes gegen seinen Autor, erscheint der

71 Zur lateinischen Terminologie vgl. Asmuth 2005, Sp. 609–629. Dass die dichotomische Unterscheidung von rhythmisch gebundener Dichtung und ungebundener Prosa schon in der Antike nicht durchgehalten wurde, zeigt Quintilians Bezeichnung der mit Klauseln versehenen ›Kunstprosa‹ als »*oratio vincta*«.

72 Beil 2010, 84.

73 Agamben 2003, 23.

74 Vgl. Agamben 2003, 23: »Das frühe Auftreten solcher zugleich gebundener und ungebundener Rede in den Gathas des Avesta oder in der lateinischen *satura* zeigt an, dass es sich bei der Form, die Dantes *Vita Nova* an der Schwelle der neuen Zeit erschafft, nicht um eine Episode handelt.« Es sei hier nur angemerkt, dass ich die Bezeichnung »Form« für das Prosimetrum in dieser gleichsam tiefenstrukturellen Dimension für verfehlt halte und mich deshalb bemühe, von prosimetrischer Verfassung o. ä. zu sprechen.

Text als κρᾶσις παράδοξος, paradoxes Mischmasch, in Gestalt eines Ungeheuers. Διάλογος selbst ergreift als Ankläger das Wort, um ›den Syrer‹ (Lukian) für seine Verunstaltung anzuklagen (Lukian. bis acc. 33):

> τὸ γὰρ πάντων ἀτοπώτατον, κρᾶσίν τινα παράδοξον κέκραμαι καὶ οὔτε πεζός εἰμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα, ἀλλὰ ἱπποκενταύρου δίκην σύνθετόν τι καὶ ξένον φάσμα τοῖς ἀκούουσι δοκῶ.
>
> Aber was das Allerungereimteste ist, er [der Syrer d. i. ›Lukian‹] hat so ein widersprüchliches Mischmasch aus mir gemacht, dass ich weder auf Füßen gehe, noch auf Versen daherschreite, sondern gleich einem Zentauren aus zwei ungleichartigen Naturen zusammengesetzt bin und allen, die mich hören, ein ganz fremdes Wundertier scheinen muss.[75]

Die Metapher des Zentauren, in der hier die Zwittergestalt des prosimetrischen Textes zum Ausdruck kommt, hat ihr Vorbild in einem Bild aus Varros *Menippeischen Satiren* (Varro Men. Frg. 13): »Ich bin zu einer Fledermaus geworden«, heißt es dort, »ich gehöre weder zu den Mäusen, noch zu den Vögeln« (»*vespertilio factus sum, neque in muribus plane, neque in volucribus sum*«). Die Fledermaus verkörpert die charakteristische Amphibolie des menippeischen Textes, der sich einer Klassifikation entzieht. Gerade im Hinblick auf die Dynamik des Prosimetrums sind die zitierten Selbstbeschreibungen dabei von kaum zu überschätzender poetolo-

---

75 Lukian ed. Harmon, Bd. 3, 337. Zu Lukians ›hybrider‹ Poetik und ihren emblematischen Kentauren vgl. bereits Branham 1989, hier: 78 sowie neuerdings die Beiträge in Marquis und Billault 2017 und insbes. Baumbach und Möllendorff 2017, 171–216. Problematisch an den ebenso sorgfältigen wie hellsichtigen Erwägungen erscheint aus der Perspektive dieser Arbeit die Tatsache, dass Baumbach und Möllendorff bei aller Aufmerksamkeit, die sie dem Hybriden als Charakteristikum von Lukians Poetik widmen, einer gattungspoetologischen Klassifikationswut verhaftet bleiben, die u. a. ›den‹ »Komödischen Dialog« (als eine von Lukian geschaffene – und von der Philologie benannte – »innovative literarische Form«; 2017, 195) von ›der‹ »menippeische[n] Satire« (2017, 191) unterscheiden will. Zwar weisen die Philologen wiederholt darauf hin, dass aus keiner der metapoetischen Schlüsselstellen in Lukians selbstreflexivem Werk eindeutig hervorgehe, auf welche Texte (des Autors) die grotesken Beschreibungen zielen (2017, 180; 191 u. ö.); dass sich mithin das generische Profil dieses Schreibens kaum fest umreißen lässt. Dennoch gelangt die m. E. naheliegende These nicht in den Horizont, dass das poetologische Bildfeld der monströsen Vermengung eine Idee der Unform umspielt, die sich gerade deshalb, weil sie dem Hybriden als einer Qualität ›*sui generis*‹ literarische Geltung verschafft, einer klassifikatorischen Identifikation entziehen muss. Ihre Personifikation findet diese poetologische Idee in der von Lukian »ausgegrabenen« (bis acc. 33) Figur des Menippos, der als Agent der Kontamination in proteischer Vielgestaltigkeit durch das lukianische Œuvre geistert. Als »Konstruktion einer neuen, hybriden Rolle, die keine Vorbilder kennt, die aus disparaten Einzelteilen zusammengesetzt ist, die Traditionen zerlegt und neu zusammenfügt, die überrascht und zur Reflexion herausfordert«, um die treffende Charakteristik von Baumbach und Möllendorff zu zitieren (2017, 194), verkörpert Menipp das Prinzip der lukianischen *satura*.

gischer Prägnanz: Als ein ›aus zwei ungleichartigen Naturen zusammengesetztes Wundertier‹ kennzeichnet den zentaurischen Dialog Lukians auch eine eigentümlich paradoxe Gangart. Denn er ist, wie es an der oben zitierten Stelle heißt, weder zu Fuß (πεζός) unterwegs, noch schreitet er erhaben auf Versen einher (οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα). Das Bild bedient sich der absoluten Metaphorik der antiken Prosa-Beschreibung, die den πεζὸς λόγος, die fußgängerische Rede (*oratio pedestris*) von der erhabenen Poesie unterscheidet.[76] In der ungelenken Gangart des lukianischen Textmonsters deutet sich demnach nicht zuletzt jenes charakteristische Stilgefälle an, das den prosimetrischen Text kennzeichnet: Der Übergang von Vers zu Prosa kommt mithin dem jähen Fall von poetischen Höhen in die Niederungen des Alltäglichen gleich, von *sublimia* zu *humilia*; Abstürze, welche die Menippea ebenso kultiviert wie den sprunghaften Aufstieg der Rede. Dieses Auf und Ab eines »burleske[n] Sprachgefälle[s]«[77] verkörpert geradezu inbildlich auch Varros Fledermaus (*vespertilio*), die, dem Zwielicht der Dämmerung und des Tagesanbruchs zugeordnet, unentschieden zwischen Säugetieren und Vögeln steht und damit auch jenes paradoxe Oszillieren zwischen poetischem Höhenflug und prosaischer Erdgebundenheit impliziert, das dem satirischen Prosimetrum eigen ist. Von der eigentümlichen Paradoxie dieser zwitterhaften Schreibart zeugt noch Horaz’ berühmte Evokation der »*musa pedestris*« seiner *saturae* (Hor. sat. II,6,17).[78] Als ein bodenständiges Himmelsgeschöpf ist diese ›fußgängerische Muse‹ eine deutlich erkennbare Nachfolgerin der varronischen Fledermaus.

Der Blick auf die Bildlichkeit der menippeischen Selbstdarstellung wirft dabei nicht zuletzt ein neues Licht auf das oben exponierte Erzählschema der menip-

76 Vgl. zu dieser Metaphorik Thorsen und Harrison 2018, hier: 4–8; sowie Weissenberger (2005, Sp. 322), der die Argumentation Strabons (geogr. 1.2.6) paraphrasiert: »Auch die Tatsache, daß die ungebundene Rede (ὁ ἄνευ τοῦ μέτρου λόγος […]) ›zu Fuß gehend‹ (τὸ πεζόν […]) genannt wird, beweise ihren Abstieg von einer Höhe ›zum Boden‹ (εἰς τοὔδαφος […]).«

77 Koppenfels 2007, 25.

78 Dass es sich bei der *musa pedestris* um ein »Oxymoron« handelt, hat auch Kirk Freudenburg hervorgehoben: »muses do not walk, they fly« (Freudenburg 1993, 183), ohne den programmatischen Ausdruck mit der oszillierenden Bewegung der varronischen *Saturae Menippeae* zu verbinden. Bei aller Sensibilität für die Vorliebe (auch) der horazischen Satire für das Widersprüchliche, entschärft Freudenburg die poetologische Crux solch prosaischer Poesie oder poetischer Prosa durch den Verweis auf die Komödie, der Horaz in seiner *Ars poetica* eine ähnliche Nähe zum *sermo pedestris* attestiert (Hor. ars 95). Was dabei außer Acht bleibt, ist der entscheidende Umstand, dass die horazische Satire die Reflexion auf ihre Prosa- resp. Poetizität zur Angelegenheit des poetischen Textes macht. Dichtungstheoretische Äußerungen über die Nähe der paradoxen *genera mixta* Satire und Komödie (seien sie von Horaz selbst oder von Dionysios von Halikarnass, auf den sich Freudenburgs Studie hauptsächlich stützt) ändern an der Tatsache nichts, dass die *satura* auf singuläre Weise Poesie und Kritik zu einem spannungsvollen Prosimetrum verschränkt.

peischen Luftreise: Vor dem Hintergrund der metaphorischen Selbstreflexion des menippeischen Textes gibt sich die Sinusbewegung von Auf- und Abstieg, Höhenrausch und Absturz nämlich als Allegorie des satirischen Vers-Prosa-Wechsels zu lesen. Es handelt sich hierbei um einen entscheidenden Aspekt der Unform, um die es mir zu tun ist. An diesem Punkt bestätigt sich, was sich bereits im näheren Blick auf die kataskopische Perspektive der menippeischen Satire angedeutet hat: Die (Welt-)Darstellung dieser Texte ist immer auch Selbstdarstellung.

In der subversiven Dynamik von Bewegung und Gegenbewegung hat der hybride Text seinen charakteristischen Rhythmus. Er beschreibt gleichsam die zeitliche Dimension der radikalen Heterogonie, welche die *satura* kennzeichnet. Ich möchte diese radikale Heterogonie poetologisch noch etwas genauer fassen.

Die Art und Weise, in der bei Lukian die nachgerade monströse Erscheinung des prosimetrischen Textes herausgekehrt wird,[79] liest sich als eine ironische Absage an jenes Ideal klassizistischer Einheit, das Horaz an den Beginn seiner *Ars poetica* stellt. An diesem *locus classicus* der Dichtungstheorie wird eine groteske Mischkreatur aus Frau, Pferd, Vogel und Fisch zum emblematischen Schreckensbild des um Ganzheitlichkeit bemühten Dichters (Hor. ars 1–9):

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?
credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae.

Wofern ein Maler einen Venuskopf
auf einen Pferdhals setzte, schmückte drauf
den Leib mit Gliedern von verschiednen Tieren
und bunten Federn aus, und ließe (um
aus allen Elementen etwas anzubringen)
das schöne Weib von oben – sich zuletzt
in einen grausenhaften Fisch verlieren,
sich schmeichelnd, nun ein wundervolles Werk
euch aufgestellt zu haben: Freunde, würdet ihr
bei diesem Anblick wohl das Lachen halten?
Und gleichwohl werden Werke dieser Art
in einem andern Fach uns oft genug
zur Schau gebracht. Denn, glaubet mir, Pisonen,
ein Dichterwerk, von schlechtverbundenen
Ideen, die, wie Fieberträume, durch-
einander schwärmen, so daß weder Kopf noch Fuß
zusammenpaßt – und eine Malerei
von jenem Schlag, sind trefflich einerlei.[80]

79 Zur Problematik der Tatsache, dass sich in Lukians Œuvre kein im starken Sinne prosimetrisches Werk findet vgl. Baumbach und Möllendorff 2017, 191–195.
80 Ich zitiere einmal mehr die Übersetzung Wielands (vgl. Wieland 1986 [1786]).

Der missratene Text (das Buch: *liber*) erscheint in diesem Vergleich als ein bizarrer Körper aus unstimmig zusammengesetzten Gliedern (*undique collatis membris*). Das bunte Federkleid (*varias plumas*) disqualifiziert die ästhetische Kategorie der *varietas* (ποικιλία) und der abgetrennte Fuß (*pes*) verlacht auf makabre Weise die metrische Entstellung eines solchen Gedichts. Dermaßen verunstaltet ist der dargestellte Körper, dass man ihn schlechterdings nicht als eine *forma*, eine identifizierbare Gestalt wahrnehmen kann: »no part fits any other«, fasst der Horaz-Kommentator Brink treffend zusammen.[81] Pointiert formuliert die *Dichtkunst* demgegenüber ihre Maxime (Hor. ars 23): »*Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum.*« – »Kurz, mache was du willst, nur, was du machst, sei mindestens Eins und Ganz!«[82]

Der *pun* mit dem physischen (d. h. dem malerisch dargestellten) und dem metrischen *pes*[83] lenkt die Aufmerksamkeit auf den Umstand, dass dieses eindrückliche Gleichnis grotesk zusammengestückelter ›Glieder‹ auf einer in der rhetorischen Theorie sehr gebräuchlichen Körper-Metaphorik beruht. So spricht die römische Rhetorik mit großer Selbstverständlichkeit vom *corpus*, den *membra* und *articuli* der Rede.[84] Die metaphorische Terminologie lässt sich zu Platons *Phaidros* zurückverfolgen, wo Sokrates die Rede mit dem organischen Ganzen eines Lebewesens vergleicht, das über einen vollständigen (»weder kopf- noch fußlosen«) und wohl-

---

81 Brink 1971, 85. Tatsächlich evoziert die Eröffnungspassage eine denkbar radikale Erscheinungsweise ästhetischer *varietas*: Horaz skizziert eine Kreatur, die unmöglich als eine bestimmte Spezies identifiziert werden kann, da jedes erwähnte *membrum* dieses zusammengesetzten Körpers zu einem anderen Tier gehört. Unstimmige menschliche (weibliche), pferde-, vogel- und fischartige Teile sind gleichwertig zusammengeschustert, sodass man die monströse Erscheinung weder als Frau noch als Pferd, Vogel oder Fisch bezeichnen kann.

82 Es sei hier nur ganz am Rande angemerkt, dass der scheinbar dezidierte ›Klassizismus‹ der horazischen Epistel bei einer näheren Lektüre zu bröckeln beginnt; gefällt sich der Text doch nur zu offensichtlich in der Inszenierung ebenjener monströsen Entstellung, die er zu verwerfen scheint. Tatsächlich belegt gerade das Ringen der Kommentatoren um die grammatische Struktur des überlangen Syntagmas, dass die *membra* dieser *compositio* gerade so inkohärent sind wie das gemalte Ungeheuer und (bisweilen) so dunkel (*atrum*) wie sein Fischschwanz. Vgl. zum programmatischen Anfang der *Ars poetica* die luzide Lektüre von Laird 2007, hier: 137–138.

83 Auch bemerkt von Laird 2007, 137; zur Konnotation der Zergliederung vgl. Bartsch 2015, 19.

84 Wie die griechischen κῶλα und μέρη bezieht sich *membra* auf die »Teile« oder »Klauseln« innerhalb der Periode sowie auf »Glieder«, d. h. die verschiedenen »Teile« der menschlichen Anatomie (vgl. zur Körper-Metaphorik der griechischen Rhetorik van Hook 1905, 18–27). Tatsächlich führt die Bemerkung, dass der Ausdruck *membrum* wörtlich das griechische κῶλον übersetzt, Cicero in orat. 211 zu einer Abschweifung über die Unvermeidlichkeit von Katachresen (*abusio*) »in allen Künsten«. Vgl. Freudenburg 1993, 148 zur Lebendigkeit der Körperteil-Metapher in der antiken Literaturkritik.

geordneten Körper (σῶμα) verfügen muss.[85] In ebendiesem Sinne verwendet Quintilian gleich zu Beginn des VII. Buches seiner *Institutio oratoria* den Vergleich der Rede mit einer Statue, um die Bedeutung der *dispositio* im Produktionsprozess zu betonen. Denn eine Skulptur, deren Körperteile (*membra*) zwar sämtlich vorhanden, aber nicht an der richtigen Stelle seien, sei allemal ein Ungeheuer (*prodigium*).[86] Der entscheidende Unterschied zwischen Quintilians Bildhauer und dem horazischen Maler liegt auf der Hand: Während der erstere nur die Glieder eines ansonsten stimmigen (*entweder* menschlichen *oder* tierischen) Körpers versetzt, vermengt Horaz' delirierender Maler-Dichter *promiscue*, was nicht zusammengehört.

Dass Horaz mit seinem radikal hybriden *monstrum* eine in ihrer Wirkmächtigkeit kaum zu überschätzende Textmetapher geprägt hat, zeigt sich im achten, der *elocutio* gewidmeten Buch von Quintilians *Institutio oratoria*. Dort nämlich wird die lange Liste rhetorischer Verfehlungen (*vitia*), an deren betontem Ende das stilistische Mischen steht, mit dem ostentativen Verweis auf Horaz' Lehrgedicht geschlossen (Quint. inst. VIII,3,60):

> *Cui simile vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat – id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit:*
> *›humano capiti cervicem pictor equinam*
> *Iungere si velit‹*
> *et cetera ex diversis naturis subiciat.*
>
> Dem [i. e. dem griechischen Sardismos] korrespondiert ein ähnlicher Fehler bei uns, wenn jemand das Erhabene mit dem Niedrigen, das Alte mit dem Neuen und das Poetische mit dem Gewöhnlichen mischt. Dies nämlich ergibt ein solches Monstrum, wie es Horaz im ersten Teil des Buches über die Dichtkunst zeichnet: ›Wenn ein Maler einem menschlichen Haupt einen Pferdehals anstecken wollte‹ und dergleichen mehr aus unterschiedlichen Wesen zusammenwürfe.

85 Plat. Phaidr. 264c. Zur antiken Metapher der Rede/des Gedichts als eines integralen, wohlgeordneten (menschlichen) Körpers siehe Fantham 1972, 164–174 und Most 1992, 391–419, beide mit umfangreicher Bibliographie; ferner Farrell 1999, 131–133 sowie Keith 1999.

86 Quint. inst. VII, pro.,2: »*Nec immerito secunda quinque partium posita est, cum sine ea prior nihil valeat. Neque enim quanquam fusis omnibus membris statua sit, nisi conlocetur, et si quam in corporibus nostris aliorumve animalium partem permutes et transferas licet habeat eadem omnia prodigium sit tamen.*« – »Nicht umsonst wird [die Gliederung] als zweite der fünf Abteilungen der Redekunst behandelt, denn ohne sie ist die erste nutzlos. Denn die Tatsache, dass alle Glieder einer Statue abgeformt sind, macht sie noch nicht zu einer Statue: sie müssen zusammengefügt werden; und wenn man einen Teil unseres Körpers oder den anderer Tiere mit einem anderen austauschen würde, obwohl der Körper alle Glieder wie vorher hätte, würde man dennoch ein Ungeheuer geschaffen haben.«

Wie Lukians Zentaur und Varros Fledermaus zeigen, erhebt die Menippea gerade diese abschreckende Mischförmigkeit, das Zusammengeworfensein *ex diversis naturis*, zum Inbegriff des menippeischen Textes.[87] Die ›monströse‹ Qualität der menippeischen *satura* verbürgt nicht zuletzt auch Isaac Casaubons Beschreibung von Varros *Menippeae*:

> *Terentius vero etiam prosam satirae suae miscuerat. Enimvero mirificum prorsus & multiplici varietate notabile, ne dicam monstrosum, opus edidit Varro, cum in illo opere prosam miscens cum carmine, seria cum iocis, Graeca cum latinis, (id enim & fragmenta arguunt) novae scriptionis exemplum Latinis suis primus dedit.*
>
> Varro hatte seine Satire sogar mit Prosa gemischt. In der Tat hat er ein durchaus wunderliches und bemerkenswert vielgestaltiges, um nicht zu sagen: monströses Werk veröffentlicht; indem er in diesem Werk Prosa mit Dichtung mischte, Ernsthaftes mit Scherzen, Griechisch mit Latein (dies verraten nämlich auch die Fragmente), gab er seinen römischen Landsleuten als erster ein Beispiel für eine neue Art, zu schreiben.[88]

Der Vers-Prosa-Wechsel erscheint neben der Kombination von Ernst und Scherz und der Sprachmischung als Hauptkriterium für die Missgestalt des satirischen Werkes. Quintilians Charakteristik einer monströsen Mischförmigkeit scheint in Varros Satirenwerk ihre mustergültige Verwirklichung zu haben. In den Figuren des Monströsen, die die Selbst- und Fremdbeschreibungen des radikal hybriden Textes bemühen, behauptet sich die Charakteristik jenes synkretistischen »Anti-Stils«, auf den Renate Lachmann im Anschluss an Michail Bachtin die Aufmerksamkeit gelenkt hat.[89] Zur Recht hebt Lachmann dabei hervor, dass dieser radikal hybride Stil, »da er in der Reaktion auf den hierarchischen diesen immer mitreflektiert, als Stil höherer Komplexität [erscheint] bzw. als Stil, der nicht nur Gegen- und Abweichungsstil, sondern Meta-Stil ist.«[90]

---

87 Einer der fruchtbarsten Rezeptionsstränge von Horaz’ poetologischem *monstrum* kulminiert im berühmten Titelkupfer von Grimmelshausens *Simplicissimus*. Ich kann die Forschungsdebatte um dessen Deutung im Rahmen dieser Fußnote nicht berücksichtigen, verweise aber darauf, dass Andreas Bäßler (2006) die verbreitete Rückführung von Grimmelshausens Ungestalt auf Horaz (etwa bei Gersch 2004) um den treffenden Hinweis auf Lukian und die menippeische Tradition ergänzt hat.

88 Casaubonus 1973 [1605], 199–200.

89 Lachmann 1986. Gemeinsam ist den an Bachtin anschließenden Theorien des menippeischen Synkretismus (Lachmann 1986) resp. zur menippeischen Dialogizität (Kristeva 1972), dass sie sich mit den antiken Quellen nicht direkt auseinandersetzen.

90 Lachmann 1986, 544.

In ebendiesem Sinne einer inhärenten Reflexivität ist auch Peter Dronkes eindringliche Beschreibung des menippeischen Prosimetrums zu lesen, die nur zu deutlich in der quintilianischen Tradition Casaubons steht:

> In works that have something menippean about them, the language, like the tone and attitude and subject-matter, has its oscillations: the high style and the low, the macaronic use of native and foreign expressions, the interspersing of exotic words among familiar ones, the transitions from exalted prayers to earthly jests – all the aspects of language qualify each other, relativise each other, at times undermine each other.[91]

Als paradoxes ›Mischmasch‹, darauf kommt es mir hier an, radikalisiert das menippeische Prosimetrum die Gestaltlosigkeit der Satire (*satura*: Gemenge) zur charakteristischen Textur. Dass, wie sich an Dronkes Beschreibung ablesen lässt, das »Gattungskriterium der Vers-Prosa-Mischung […] nicht isoliert, sondern in […] größere[m] Kontext zu sehen [ist]«, hat auch Werner von Koppenfels hervorgehoben:

> Zum ›bunten Stil‹ der Menippea gehören […] alle Arten von Texteinschüben, die semantische Bruchlinien erzeugen: Verseinlagen, fremdsprachige Brocken und typographische Fremdkörper.[92]

Diese – an Nietzsches Charakteristik der kynisch-satirischen Tradition erinnernde – Beschreibung der menippeischen Hybridität ist insbesondere in ihrer Rede von den ›Fremdkörpern‹ im satirischen Text von besonderer Prägnanz. Denn sie lässt einen Umstand abermals in den Vordergrund rücken, der am Ende des letzten Kapitels unter dem Schlagwort des *textus edax* in den Fokus geraten ist: die Inkorporierfreudigkeit der *satura*.

Als »entremets de langue de boeuf salees« präsentiert sich, wie gesehen, die frühneuzeitliche *Satyre Ménippée* im Anschluss an Varro, »une façon de pastisserie ou de farce« (*satura*), »remplis de diverses choses et de divers arguments, meslez de proses, et de vers entrelardez«.[93] Mit der augenfälligen Buntscheckigkeit des menippeischen Textes tritt mithin jenes generische Allesfressertum an die Werkoberfläche, das in der kulinarischen Etymologie der *satura* als eines personifizier-

---

91 Dronke 1994, 5. Wie gesehen, gehört gerade die ›Oszillation‹, verstanden als eine subversive Bewegung des poetischen Hinauf und prosaischen Hinab, zu den bevorzugten Darstellungen der kynischen Satire.

92 Koppenfels 2007, 25–26. Als Beispiele nennt er »die Landkarten, die Sprachproben, vorangestellten Briefe und Gedichte in Mores *Utopia*, die Textzersplitterung in Swifts *Tale of a Tub* oder das burleske Stilgefälle samt ironisch-pedantischen Fußnoten in Popes *Dunciad Variorum*.« (Koppenfels 2007, 26)

93 *Satyre Ménippée* ed. Martin 2007, 160; auch Blanchard (1995, 33–34) und de Smet (1996, hier: 44) beleuchten die Vorrede in ihrer Studie zur Menippea in der Renaissance.

ten Mischgerichts impliziert ist: Die Hybridität der *satura* ist von ihrer Hypertrophie nicht zu trennen. Das Inkorporieren fremder Gattungen gehört denn auch bei Bachtin zu den Merkmalen der Menippea,[94] der er eine »great external plasticity and a remarkable capacity to absorb into itself kindred small genres, and to penetrate as a component element into other large genres« attestiert.[95] Die menippeische Satire, so kann man mit Werner von Koppenfels sagen, zelebriert ein omnivores generisches »Parasitentum«.[96]

Ich evoziere an dieser Stelle noch einmal das Bild des literarischen Pamphagus, jenes unersättlichen Mit-Essers, als der sich die *satura* in Ansätzen bereits im letzten Kapitel zu erkennen gegeben hat: Groteske Missbildung und intertextuelle Gefräßigkeit sind die wesentlichen Charakteristika der menippeischen Satire.[97] Insofern

---

94 Bakhtin 1984, 118: »Characteristic for the menippea is a wide use of inserted genres: novellas, letters, oratorical speeches, symposia, and so on; also characteristic is a mixing of prose and poetic speech.«

95 Bakhtin 1984, 119. Freilich betont Bachtin im selben Atemzug die »deep internal integrity of the genre« (Bakhtin 1984, 119); ein Postulat, das im Hinblick auf die Dynamik, welche in den hier betrachteten Texten waltet, mehr als fragwürdig erscheint.

96 »Motive wie Götterversammlung, Himmel- und Unterweltsfahrt, epische Reise, Seelenwanderung, philosophisches Symposion, Metamorphose und nicht zuletzt die utopische Konstruktion borgt sich die Gattung [!] ostentativ von der ›seriösen‹ Literatur. Dasselbe Prinzip eines witzigen Parasitentums gilt für rhetorische und narrative Strukturen wie die Gerichtsrede, den philosophischen Dialog, die Preisrede oder die Episodenfolge des Abenteuerromans.« (Koppenfels 2007, 26–27) Das heißt: Wo die Menippea sich auf etablierte Formen bezieht, geschieht dies im Modus des parodistischen Zitierens. In diesem Sinne hat Adorno Becketts *Endgame* eine menippeische Charakteristik verliehen, wenn er in seinem *Versuch, das Endspiel zu verstehen* konstatiert: »Alle sind parodiert. Nicht aber verspottet. Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen.« (Adorno GS XI, 302–303; ich danke Christian Benne für den Hinweis auf dieses Zitat.) Wie ich im Folgenden zu plausibilisieren versuche, ist ›Veränderung‹ der Formen für den parodistischen Parasitismus der menippeischen *satura* indes ein Euphemismus. Adornos Essay korrigiert ihn selbst, wenn er im Hinblick auf Becketts »Veränderung des dramatischen Apriori« vom metaphysischen Sinn, der sich in der »dramatische[n] Form« verwirkliche, vorwegnimmt: »das jedoch zerrüttet die Form bis ins sprachliche Gefüge« (GS XI, 282).

97 Julia Kristeva schließt insbesondere an Bachtins Präsentation der Menippea als ›Zitaten-Spektakel‹ an, wenn sie, seine Theorie strukturalisierend, die Konzeption des literarischen Werkes als eines intertextuellen »Mosaiks« erarbeitet (vgl. Kristeva 1972, hier: 367: »Als umfassende Gattung baut sich die Menippea als ein Mosaik von Zitaten auf. Sie umfaßt alle Gattungen.«, und 351: »[Bachtin sieht] die Schreibweise als Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus, versteht […] den Text als Absorbtion eines anderen Textes […].«) Auch ihre Intertextualitätstheorie spricht also – das gefällige Bild des Zitate-Mosaiks wenigstens ansatzweise brechend – von der »Absorption« anderer Texte. Kristevas Anspruch auf logische (strukturalistische) Formalisierung der Bachtin'schen Dialogizität lässt allerdings die metaphorischen Substrate dieses Systems textueller Einverleibungen nicht in den Fokus geraten, wie sie dieser Versuch ins Zentrum rückt.

sie ihre hypertrophe Heterogonie als monströse Ungestalt des Textes selbstbewusst herauskehrt, darf sie als *satura par excellence* gelten.

Der Überblick über die Motivik, Topik und (Meta-)Poetik der Menippea – so kann man zusammenfassend sagen – enthüllt das Profil einer ebenso widerspenstigen wie selbstreflexiven literarischen Unform. Im verbleibenden Teil dieses Kapitels sei nun der Versuch unternommen, die bisherigen Befunde in ein poetologisches Modell zu überführen, das der monströsen Qualität dieser Texte gerecht wird.[98] Dazu möchte ich zunächst noch einmal beim Begriff der Unform ansetzen.

2.6 Vor und nach der Form

Man kann die *satura Menippea* mit Relihan als eine sprachliche und literarische Burleske[99] fassen: Sie spielt nicht nur respektlos mit der *auctoritas* hoher Dichtung, sie verlacht ebenso die poetologische Maxime von der einheitlichen Behandlung eines Gegenstandes und frönt der disparaten Heterogonie. Als »essentially an anti-genre«[100] dreht die menippeische Satire, um es drastisch auszudrücken, die ganze literarische Tradition durch die grobe Faschiermaschine.[101] Entsprechend präsentieren sich diese Texte als schwer zu fassende textuelle *farcimina*, als Potpourris von auseinanderstrebenden Elementen, zwischen denen sich eine ebenso produktive wie destruktive Dynamik entlädt. Denn wie auch Werner von Koppenfels treffend bemerkt, folgt die typisch menippeische Hybridisierung der Textoberfläche, wie sie sich am auffälligsten im Prosimetrum realisiert, dem Prinzip der »umfassenden Dissoziation«.[102] Ich möchte diesen Gedanken zuspitzen: Wenn man das Menippeische als (inter-)textuelle Heterogonie im radikalen Sinne begreift, als »indecorous mixture of disparate elements, of forms, styles, and themes that exist uneasily

---

98 Dass die hier etablierte Idee des monströsen Textes sich durchaus auch an einen neueren, kulturwissenschaftlichen Begriff von Monstrosität anschließen lässt, sei hier nur am Rande bemerkt. Vgl. etwa die »heuristische[]« Definition Rolf Parrs: »Monstrosität liegt […] dann vor, wenn wir es mit einem ästhetisch anschlussfähigen Differenzphänomen zu tun haben, das einen Norm- bzw. Normalitätsverstoß konstituiert, hyperbelhafte Elemente wie das der ›Unersättlichkeit‹ aufweist und einen Zwittercharakter hat […].« (Parr 2009, 19, Anm. 1)

99 So auch Relihan 1993, 25.

100 Relihan 1993, 34; vgl. auch Blanchard 1995, 22, 24 (ohne Referenz auf Relihan).

101 Unnötig zu betonen, dass die Antike keine Fleischwölfe im heutigen Sinne kannte, weshalb auch die antiken ›Würste‹ (*farcimina*) – mit Innereien und anderen Zutaten wie Pinienkernen gefüllte Tiermägen oder Därme – von einer markanten Heterogonie waren.

102 Koppenfels 1981, 26. Hier natürlich auch im Sinne einer Steigerung der »innigen Zwietracht« gedacht, die Agambens boustrophedische Prosa auszeichnet (Agamben 2003, 23).

side by side«,[103] deutet sich nämlich eine paradoxe Bestimmung an: Diese Werke scheinen zugleich (noch) in der Entstehung *und* (schon wieder) in der Auflösung begriffen. Diese widerspenstigen, nicht klassifizierbaren Texte kennzeichnet der Überschuss, etwas Unbändiges, das sie jenen zahmen, gattungstheoretisch konformen Texten ebenso vorgängig erscheinen lässt, wie sie gleichzeitig über die definierbaren Formen allgemein hinausweisen.

Damit tut sich eine enorme Spannweite auf: Nicht nur radikalisieren die menippeischen Texte ihre rudimentäre Faktur zum gestaltlosen Gemenge aus literarischen Brocken; sie steigern die (parodistische) Spiegelung der Gattungen und Genres bis zur höchsten Reflexivität. Dem saturierten Text kommt also eine eigentümliche Polarität zu: Er liegt zugleich »vor und nach der Form«.[104] In seiner genuinen Hybridität[105] präsentiert der menippeische Text ebenso ein sprachliches Repertorium aller Redemöglichkeiten, wie er gleichzeitig die dialogische Fortführung der vermeintlich distinkten Gattungen inszeniert. Damit ist die menippeische Charakteristik in die Nähe jenes spekulativen Prosa-Begriffs gerückt, der bisher im Hintergrund dieser Reflexionen wirksam war.[106] Dass Satiren sich gegenüber gattungspoetisch klassifizierbaren Werken (Formen) ebenso als unfertige, rudimentäre Materialsammlungen ausnehmen, wie sie zugleich als avancierte ›Universalpoesie‹ oder ›Meta-Literatur‹ erscheinen, macht sie mit jener Idee der Prosa beschreibbar, die Walter Benjamin in seiner Studie zum Kritikbegriff der Romantik umrissen hat:

> Das Reflexionsmedium der poetischen Formen erscheint in der Prosa, darum darf sie die Idee der Poesie genannt werden. Sie ist der schöpferische Boden der dichterischen Formen, diese alle sind in ihr vermittelt und aufgelöst als in ihren kanonischen Schöpfungsgrund.[107]

Diese polare Bestimmung lässt sich engführen mit jener Charakteristik der *satura*, die das letzte Kapitel umrissen hat. Im Hinblick auf den überfüllten Magen, den die kulinarische Etymologie der *satura* evoziert, kann man kalauernd sagen: Satire ist

---

103 Relihan 1993, 34.

104 Ralf Simon hat diese Wendung in seinen Überlegungen »zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses« geprägt (Simon 2016).

105 Peter Dronke (1994, 5) bezeichnet das Prosimetrum der Menippea als »willed lack of unity«. Koppenfels (2007, 25) findet dafür die Formel der »kalkulierten Inkohärenz«.

106 Vgl. Simon 2013, 9–10.

107 Benjamin GS I, 102. Es ist diese abstrakte Doppelbestimmung, die Benjamin der Prosa zudenkt (schöpferischer Boden und Reflexionsmedium), welche Ralf Simon (2016) als eine polare Situierung der Prosa »vor und nach der Form« lesbar gemacht hat.

vor und nach dem *Ersprechen*.[108] Dem Satirischen eignet mithin die Qualität des Wiedergekäuten, des Halbverdauten. Der saturierte Text gleicht also einem Pansen, in dem die literarischen Brocken, *membra disiecta* anderer Textkörper, quasi in einem kontinuierlichen Verdauungsprozess begriffen sind: Zerstückelung und Einverleibung.[109]

An der Art und Weise, wie hier Hybridität und Hypertrophie der *satura* miteinander verquickt werden, sollte deutlich werden, dass die Wendung von der satirischen ›Unform‹ durchaus wörtlich zu nehmen ist: Die menippeische Satire ist ein »Antigenre«[110] insofern, als sie die einverleibten Formen zerfrisst – um sich

---

108 Für Liebhaber:innen der plastischen Konkretion: Gegenüber den distinkten Speisen oder Ingredienzien eines Menüs entspricht die *satura* ebenso dem *Voressen* (Ragout) wie dem *Vomitus* des Übersättigten. Der satirische Brei aus Nährstoffen ist dem Lebensmittel ebenso vorgängig – insofern es sich aus ebendiesen Nährstoffen zusammensetzt – wie es schließlich wiederum in diesen münden muss.

109 Vgl. zu diesem Profil der *satura* abrissartig auch Dell'Anno 2020. In der lebhaften Bildlichkeit meiner Rede lässt sich die literaturwissenschaftliche Gedächtnistheorie Lachmann'scher Prägung unschwer erkennen: Der überfüllte Sprach-Pansen der *satura* ist ein intertextuelles Gedächtnis (vgl. Lachmann 1990, 35: »Das Gedächtnis der Literatur ist seine Intertextualität.«) Den Text als einen überfüllten Magen zu denken, bedeutet dabei nichts anderes, als eine der berühmtesten *memoria*-Metaphern beim Wort zu nehmen (zur Geschichte der mnemonischen Grammatophagie s. Butzer 1998). Dieser Hinweis gib Anlass zu einer weiterreichenden meta-metaphorologischen Bemerkung: Offensichtlich verschreibt sich diese Studie mit unverhohlener Sprach-Lust einer absoluten poetologischen Metaphorik, nämlich derjenigen der Einverleibung. Wenn ich das Bild des grotesken Textkörpers hier nun an das Konzept des intertextuellen Gedächtnisses anschließe, ist damit jedoch keineswegs auf die eigentliche (literatur)wissenschaftliche Rede verwiesen. Gerade im Falle des (Text-)Gedächtnisses behauptet sich nämlich die unhintergehbare Metaphorizität aller theoretischen Rede: Die *memoria*-Theorie ist seit der Antike Schauplatz konkurrierender absolutmetaphorischer Denkmodelle (vgl. Butzer 2005), von denen keines, auch nicht das weitaus erfolgreichste vom Gedächtnis als Schreibtafel/Schrift, Anspruch auf Eigentlichkeit oder übergeordnete Gültigkeit erheben kann. Tatsächlich, so lässt sich mit Butzer argumentieren, handelt es sich bei der Metaphorik der (lesenden) Einverleibung spätestens ab der Renaissance um eine subversive Gegen-Tradition zum weitaus erfolgreicheren Modell vom Gedächtnis als Schrift, das in der humanistischen »Gelehrtenkultur« eine anhaltende Dominanz erlangt (Butzer 1998, 238). Dieses Modell geht freilich (und nicht zuletzt darauf gründet sein Erfolg) auf Platon zurück, dessen *Theaitetos* das Gedächtnis als Schreibtafel vorstellt (Plat. Tht. 191c–d). Vor dem Hintergrund dieses – idealistischen – Pedigrees der Schriftmetaphorik gewinnt die Lust der satirischen Tradition an der Metaphorik der Einverleibung an programmatischer Subversivität: Wenn die *satura*, wie es die vorliegenden Studien nahelegen, das Schreiben als Einverleibung reflektiert, dann ist dieser poetologischen Volte die materialistische Dekonstruktion der platonischen Gedächtnismetaphorik abzulesen. Die Satire vollzieht gleichsam die metaphorologische Selbstkritik des Schreibens.

110 Als »antigenre« beschreiben, wie gesehen, sowohl Joel Relihan (1993, 34) als auch W. Scott Blanchard (1995) die antike Menippea, allerdings ohne dass ihre Studien dem Begriff dieselbe Radikalität zudenken, die hier anvisiert ist.

im Prozess der Einverleibung selbst an den Rand der Dissoziation zu begeben.[111] Als ein solches Antigenre kennt diese Satire tatsächlich keine positiven Formmomente.[112] Sie liegt vielmehr, wie gesagt, zugleich *vor* und *nach* der Form. Man kann dies rhetoriktheoretisch reformulieren: Demnach überspringt die satirische Schreibweise die *dispositio* und stellt das unordentliche Archiv der *inventio* direkt der elokutionären Verdichtung anheim. Ausgelassen wird also der für die Gestaltwerdung des sprachlichen Artefakts zentrale Schritt von Auswahl, Zuschnitt und Anordnung der Materie: Die *dispositio* der klassischen Rhetorik »verhindert das Gedanken- und Wortchaos, sie bringt *res* und *verba* in die der *utilitas* dienende Ordnung«;[113] sie auszuhebeln impliziert jene Verheerungen, von denen die hybride

---

111 Diese Perspektive auf den saturierten Text konfrontiert, was man den blinden Fleck der Menippea-Forschung nennen könnte. Während diese zwar durchaus zur Kenntnis genommen hat, dass gerade die Menippea ihre formalen Mängel ostentativ zur Schau stellt, konnte sie sich dennoch nicht dazu überwinden, den Formbegriff gänzlich zu verabschieden. Exemplarisch für diese Inkonsequenz ist W. Scott Blanchards hellsichtige Studie zur Menippea der Renaissance, deren erstes, theoretisches Kapitel unter dem programmatischen Titel »The Form of Formlessness« das Portrait einer gattungstheoretisch nicht zu fassenden literarischen Groteske zeichnet. Blanchard beweist dabei ein bemerkenswertes Bewusstsein für die Problematik einer (Gattungs-)Theorie der literarischen Unform: »It is almost a solecism, in fact, to refer to Menippean satire as a ›form‹, since that term carries with it suggestions of classical decorum and unity of response that are so out of place in a genre – or antigenre – that refuses to be judged by the terms of the very conventional generic categories that it so often seeks to subvert or debase.« (Blanchard 1995, 24) Tatsächlich aber belässt es der Verfasser bei dieser Feststellung, ohne aus der metasprachlichen Selbstkritik theoretische Konsequenzen zu ziehen. Ähnlich »entscheidet sich« auch Fuchs' kenntnisreiche Rekonstruktion der generischen Ursprünge und Charakteristika der Menippea »sehr bewusst dazu«, diese als »flexible Form« zu klassifizieren (Fuchs 2006, 25). Demgegenüber soll hier versucht werden, der saturierten menippeischen Unform als einer solchen zu begegnen.

112 In seinem jüngsten Beitrag zum Menippeismus des Joyce'schen Werks hat Dieter Fuchs (2021) den von ihm selbst stark gemachten Formbegriff (s. o. Fuchs 2006, 25) unter prosatheoretischem Gesichtspunkt problematisiert und das menippeische Schreiben als paradoxes Zugleich von »Struktur und Anti-Struktur« zu fassen versucht. Damit nähert er sich dem hier eröffneten Blick auf die kynische *satura*. Allerdings bleiben Fuchs' abschließende Überlegungen in fragwürdiger Weise der erzähltheoretischen Perspektive der jüngeren Romanforschung verhaftet. Damit verpassen sie die Chance, die Anti-Poetik von *Finnegans Wake* in einem emphatischen Sinne als den vom Text selbst sowohl thematisierten als auch inszenierten *chaosmos* (FW 118,26) zu denken. In diesem Portmanteau aus Chaos, Kosmos und Chiasmus (vgl. Benjamin 2011) kondensiert sich die menippeische Programmatik von Joyce' Spätwerk, das im Zeichen einer entfesselten Tropologie der In- und Subversion Ordnung und Unordnung paradox zusammenfallen lässt. Fuchs' Konzeption des *Wake* gegenüber unternimmt es dieser Versuch, eine rhetorisch fundierte Idee der menippeischen Unform zu entwerfen, die nicht mit der Hybridisierung der Formen im Roman konvergiert. Die wesentlichen Teile dieses Versuchs sind denn auch unabhängig und vor der Tagung zu Theorie und Lektüre der Prosa entstanden, aus der Fuchs' Beitrag hervorgegangen ist.

113 Lausberg 1960, 244.

Faktur des saturierten Textes zeugt. Wie sich noch näher zeigen wird, lautet das Zauberwort der hier skizzierten Anti-Poetik: Witz (*ingenium*).[114] Saturierte Texte praktizieren eine wilde *inventio*; in ihnen grassiert die »fragmentarische Genialität« des Witzes,[115] also die *concordia discors* jenes Vermögens, das das Unähnlichste in widersinniger Fügung (Syllepse) nebeneinander stehen lässt. Das Grassieren des ebenso verbindenden wie trennenden Witzes führt dazu, dass die inventorische Rumpelkammer (die *rudis materia* der Literatur) paradox mit dem **per-ruditen* Text zusammenfällt; dass also der gemeinhin zentrale poetologische Schritt hin zur *eruditio* (Gelehrsamkeit), die buchstäbliche Entrohung des textuellen Materials, hier gleichsam ausgelassen erscheint. Diese Texte verschreiben sich der Unbändigkeit des literarischen, das ist: des sprachlichen Stoffes, indem sie die Wörter gleichsam gegen sich selbst wenden, sie ein Eigenleben entwickeln lassen.[116] Man kann über diese monströsen Korpora also auch als auf die Textoberfläche gekehrte Inventionsmagazine nachdenken: *satura*, das ist der Zustand einer sprachlichen Rumpelkammer, die als Kuriositätenkabinett ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

2.7 Der groteske Textkörper

2.7.1 Groteske Körperlichkeit

Die eindringliche Skizze, die ich hier vom saturierten Text zu zeichnen versucht habe, führt auf den Begriff des Grotesken, wie ihn Michail Bachtin in seiner Theorie des Karnevals konzipiert hat:[117] Die zentrale Figur von Bachtins Karneval und

---

114 Vgl. zu Geschichte und Theorie von Witz und *ingenium* die einschlägige Studie von Knörer 2007 (freilich ohne Bezug zur [menippeischen] *satura*). Lachmann (1986) hat den Anti-Stil der Menippea in eine Tradition mit dem Konzeptismus gestellt. Diese Tradition hat im 18. Jahrhundert in Jean Pauls Theorie des Witzes einen späten Höhepunkt (vgl. Kap. III.3.3.3.1).

115 Jean Paul übernimmt diese Wendung in seiner *Vorschule der Ästhetik* (I/5, 171) von Friedrich Schlegels *Lyceums*-Fragmenten (KFSA II, 148).

116 Wie sich zeigen wird, dürfen Varros *Saturae Menippeae* für diese Faktur als prototypisch gelten (vgl. Kap. II.2.2).

117 Zuletzt hat Musgrave (2014) die menippeische Satire nachdrücklich in eine Tradition grotesker Körperlichkeit gestellt. Seine Studie zur englischsprachigen Menippea »seit der Renaissance« konzipiert die groteske Form der Texte als einen »mode which consists in radical heterogeneity« und identifiziert Kombination und Spiel als die wichtigsten Prinzipien dieser Erscheinungsweise (Musgrave 2014, 26–27). Leider speisen sich Musgraves abrissartige theoretische Hinweise zum Grotesken (2014, 26–31) zum allergrößten Teil aus der Sekundärliteratur zur frühneuzeitlichen Menippea, ohne sich direkt mit den antiken Quellen und *loci* des Monströsen zu beschäftigen. Explizit schließt er dabei vor allem an Kayser und Bachtin an, während er aber Julia Kristevas intertextualitätstheo-

Gegenstand des rituellen Verlachens ist der »groteske Körper«.[118] Er zeichnet sich aus durch seine Öffnungen und Ausstülpungen; im ständigen Austausch mit seiner Umwelt sind seine primären Tätigkeiten die Nahrungsaufnahme und -ausscheidung sowie die Kopulation mit anderen Körpern.[119] »But the most important of all human features for the grotesque is the mouth. It dominates all else.«[120] Der aufgerissene Schlund ist geradezu der Inbegriff einer unersättlichen Einverleibungslust, mit der dieser offene, ausgestülpte Körper die Welt verschlingt.

Es dürfte kaum eine Beschreibung geben, welche die Satire (*satura*), wie sie diese Reflexionen bisher umrissen haben, treffender zu charakterisieren vermöchte. Die rhetorische Metaphorik vom *corpus* und den *membra* der Rede beim Wort nehmend, kann man sagen: Menippeische Satiren sind *groteske Textkörper*. Diese generischen Monster präsentieren sich als hybride Mischkreaturen, grotesk deformiert von digressiven Ausstülpungen; sie sind zu ihrer Umwelt hin offen, sie fressen und verdauen sprachliches Material; sie ergehen sich mit schier unstillbarem Appetit in exzessiven ›Gattungen und Begattungen‹.[121] Als »a body in the act of becoming«[122] ist der satirische Textkörper ebenso permanent in Formung,[123] wie er durch seine sich verselbständigenden Ausstülpungen ständig von der Dissoziation bedroht ist.[124] Mit diesem Paradox aus fortwährender, unabschließbarer Poiesis und gleichzeitigem Zerfall, kehrt in der Charakteristik des Grotesken jene widersprüchliche Verschränkung von Kreation und Zerstörung wieder, die im letzten Kapitel als paradoxer Effekt einer gegen den Text gewendeten Aggression erschien. Inwiefern diese Idee einer produktiven Selbstzerstörung als ein kynisch-satirisches Paradox *par excellence* gelten kann, wird noch zu beleuchten sein. Bleiben wir für einen Moment noch bei der Charakteristik der grotesken Körperlichkeit. Renate Lachmann fasst Bachtins Idee des grotesken Körpers in eine Beschreibung, deren

---

retische Weiterführung der Bachtin'schen Überlegungen, die für meinen Ansatz entscheidend ist, nicht zur Kenntnis genommen zu haben scheint.

118 Bakhtin 1968, 303–367. Wesentlich beeinflusst ist Bachtins Rabelais-Studie von Heinrich Schneegans' *Studie der grotesken Satire* (1894), die ihren Vorläufer wiederum in Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788) hat.

119 Vgl. die Aufzählung dieser Tätigkeiten bei Bakhtin 1968, 317: »Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body […]«.

120 Bakhtin 1968, 317.

121 Vgl. zu dieser Formulierung auch Beil 2010, 86.

122 Bakhtin 1968, 317.

123 Vgl. Bakhtin 1968, 317: »[I]t is continually built, created«.

124 Bakhtin 1968, 317: »[T]he essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, […]. [T]hey can even detach themselves from the body and lead an independent life […].«

poetologische Prägnanz über bloße Anschaulichkeit hinausgeht. Sie erweist sich für die Theorie der *satura* als äußerst fruchtbar:

> Der groteske Körper ist nie als fertiger zu denken, sondern immer als werdender, vergehender, offener. Durch die besondere Betonung aller Körperpartien und -teile, die sozusagen über die glatten Grenzen eines geschlossenen Korpus hinausgehen (Nase, Phallus, Bauch, Hintern), wird im Körper selbst die Grenze zwischen zwei Körpern abgebildet, die genannten Teile, besonders Phallus und Nase, werden immer auch als ablösbare vorgestellt, die den Körper verdoppeln, und sie bilden die Überwindung der Grenze zwischen Körper und Welt ab, indem herausragende Körperteile sozusagen in die Welt hineinragen.[125]

Indem sie Bachtins Konzeption grotesker Körperlichkeit auf den Begriff der Grenze bringt, erlaubt mir Lachmanns Beschreibung, eine wesentliche Implikation meines Textmodells aufzufalten:[126] Ich möchte die dissoziative Dynamik der *satura* auf den Begriff der Paratextualität bringen. Nicht nur wuchern solche Texte an ihren Rändern in Vorreden, Fußnoten und Anhängen über sich hinaus.[127] Insofern sich in ihr die bruchstückhaften Konturen einverleibten Textmaterials abzeichnen, ist die Satire auch innerlich durchfurcht von textuellen Grenzen. Die krasse Hybridität dieser Korpora ist also als eine Angelegenheit der multiplen intra- und intertextuellen »Schwellen«[128] zu denken. Im antiken Prosimetrum aktualisiert sich nur eine Spielart dieser liminalen Dynamik; ebenso ist hier an den Paratext im herkömmlichen Sinne zu denken, wie er sich etwa in der kommentierenden Fußnote exemplarisch verwirklicht.

Der klassisch-philologischen Forschung ist die Idee von der Paratextualität der Satire dabei durchaus nicht fremd. Wie Alessandro Barchiesi und Andrea Cucchiarelli hervorgehoben haben, kann man sich die (antike) Satire in ihrer charakteristischen Unselbständigkeit als »eine Sammlung von Anmerkungen« vorstellen. Die Autoren sprechen in diesem Sinne vom »marginalen« Status der (römischen) Satire:

---

125 Lachmann 1987, 38.

126 Es mag also zunächst vielleicht den Anschein haben, dass ich mich, indem ich die menippeische Satire und den grotesken Körper zusammendenke, ganz auf der Bachtin'schen Argumentationslinie bewege. Tatsächlich aber gehen Bachtins Überlegungen zum Karneval und zur karnevalesken Literatur an keiner Stelle so weit, den grotesken Körper als ein poetologisches Modell ernst zu nehmen. Vielmehr konzentriert sich die Anthropologie der »Gegenkultur«, an der Bachtin arbeitet, auf die Darstellung des grotesken Körpers *in* der Literatur.

127 Zu dieser Idee des Paratextes vgl. Dembeck 2007.

128 ›Seuil‹, ›Schwelle‹ ist der Begriff, auf den Gérard Genette (2003) seine Theorie des Paratextes gründet.

> [S]atire allows us to label it as marginal because it does not present itself as a fixed and separate literary form. Rather, it thrives on producing analogies with other literary forms, such as with the grand texts of epic and tragedy. As if positioned alongside those texts, satire works ›in the margins‹ like a set of scholarly notes or a commentary.[129]

In seinem genuinen intertextuellen Parasitismus gewinnt der satirische Text also den Charakter eines gelehrsamen Kommentars. Ich möchte der Art und Weise, wie Paratext und Parasit(ismus) sich hier zur Idee eines satirischen Randdiskurses verbinden, im Rückgriff auf die Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts an Tiefenschärfe verleihen. Denn den rahmenden Paratext, wie ihn die neuere Literaturtheorie in den Blick genommen hat, kennzeichnet eine subversive Dynamik, die für das hier exponierte Modell des grotesken Textkörpers von einschlägiger Relevanz ist.[130]

2.7.2 Paratext, Parergon, Parabasis, Parasit

Wenn Barchiesi und Cucchiarelli die unselbständige Satire wie einen Kommentartext »in den Rändern« (»in the margins«) situieren, verleihen sie ihr damit eine äußerst prägnante Charakteristik. Die Ambivalenz der darin angelegten Idee des satirischen Paratextes hat J. Hillis Miller in seinen Erläuterungen zur Vorsilbe *para-* treffend umschrieben:

> »Para« is an »uncanny« double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something at once inside a domestic economy and outside it, something simultaneously this side of the boundary line, threshold, or margin, and at the same time beyond it, equivalent in status and at the same time secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in »para« is, moreover, not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and outside. It is also the boundary itself, the screen which is at once a permeable membrane connecting inside and outside, confusing them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them but also forming an ambiguous transition between one and the other.[131]

Als eine zugleich trennende und verbindende Grenze bringt die in *para-* implizierte Randregion die Zuordnungen von innen und außen auf eine Weise durcheinander, die etablierte Hierarchien zu subvertieren droht. Ebendiese von Miller herausgestellte Paradoxie (!) prägt auch die literaturwissenschaftliche Theorie

129 Barchiesi und Cucchiarelli 2005, 208.
130 Vgl. zum Folgenden den Überblicksartikel von Dembeck 2018 sowie vertiefend Dembeck 2007, Kap. I.
131 Miller 1977, hier: 441.

des Paratextes. Gérard Genette, dessen Buch *Seuils* (1987) zum ersten Mal die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Phänomene paratextueller ›Schwellen‹ gelenkt hat, beschreibt den Paratext[132] als eine liminale Zone von genuiner Ambivalenz: Einerseits ebnet er den Zugang zum Werk, indem er es an die Außenwelt seiner Leserschaft anschließt. Andererseits schiebt der paratextuelle Zugang zum Hauptwerk dessen Lektüre hinaus und distanziert den Text damit von seinen Leserinnen und Lesern.[133] Wer etwa, um ein schlagendes Beispiel zu nennen, zuerst den neunhundertseitigen Kommentar zu Persius' 700 Satire-Versen (!) liest,[134] findet niemals innert nützlicher Frist den Zugang zum Werk. Die Vermittlungsfunktion des Paratextes unterliegt also immer schon der Gefahr, in ein »groteskes Mißverhältnis« von Werk und paratextuellem Rahmen zu führen.[135]

Bei dieser paradoxen Verzögerungslogik und dem subversiven Verhältnis von Peripherie und Zentrum setzen Jacques Derridas Überlegungen zum rahmenden »Parergon« in der Kunst ein.[136] Die Verfassung des Rahmens impliziert nämlich ein »Ablöseproblem«:[137] Trotz seiner scheinbaren Äußerlichkeit lässt sich das ›Beiwerk‹ vom Werk nicht trennen. Vielmehr partizipiert es an seiner Konstitution, »es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Innern des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord [à bord] aufzunehmen.«[138] Die Satireaffinität dieser dekonstruktiven Konzeption des Parergons wird besonders deutlich in Derridas wortspielerischer Rede vom »supplément hors d'œuvre«.[139] Dieses »Supplement außerhalb des Werkes« changiert zwischen gedruckter Ergänzungspublikation (Beiheft) und einem nicht zum Menü gehörigen Nebengang, einem Vorspeise-Häpp-

132 Genette 2003. Bekanntlich erarbeitet Genette in seiner Studie nicht zuletzt eine Terminologie zur Kategorisierung verschiedener Arten textueller Rahmung, indem er etwa zwischen Para-, Peri- und Epitexten unterscheidet (Genette 2003, 9–21). Insofern diese Unterscheidungen auf antike Texte nur bedingt anwendbar sind und sich der groteske Textkörper der *satura* gerade darauf spezialisiert, die säuberlichen Trennungen von innen, außen, vor, nach, neben und gegen zu unterlaufen, verzichte ich hier auf die Verwendung dieses Vokabulars und fasse im Folgenden unter dem Begriff des Paratexts alles, was (auf den ersten Blick) nicht zu einem Haupttext gehört, auf diesen aber bezogen ist.

133 Genette 2003, hier: 10.

134 Kißel 1990.

135 Von einem solchen spricht Kißel (1990, 1) selbst – freilich ohne, dass es ihm dabei um die Subversivität des Paratextes zu tun wäre.

136 Derrida 1992. Till Dembeck (2007, insbes. Kap. I und V) hat Derridas Überlegungen für seine beeindruckende Studie zu den *Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* fruchtbar gemacht.

137 Dembeck 2007, 46.

138 Derrida 1992, 74.

139 Derrida 1992, 75.

chen (Hors d'œuvre) oder einem zusätzlichen Nachschlag (Supplement). In diesem Sinne lässt sich die Übersetzung von »*satura*« als »entre-met«, wie sie die *Satyre Menipée* vorschlägt, als eine dekonstruktive Figur lesen.

Entscheidend für die hier zu beschreibenden Implikationen satirischer Paratextualität ist: Darin, dass die vermeintlich nebensächliche Beigabe sich als ein unverzichtbares »supplément« erweist, unterläuft das Parergon die Unterscheidung von äußerlichem Zusatz oder Schmuck und eigentlichem (Haupt-)Werk.[140] Indem das Beiwerk dergestalt zur Autonomisierung strebt, zeigt sich an ihm exemplarisch die Doppelsinnigkeit jener Vorsilbe, die den *Para*text mit dem *Para*siten verbindet: *Para-* ist hier im Doppelsinn von »neben« *und* »gegen« verstanden. Den gefräßigen Textkörper der *satura*, die ich als einen unersättlichen Mitesser charakterisiert habe, kennzeichnet in ebendiesem Sinne die subversive Bewegung eines an die Stelle des Haupttextes gerückten Paratexts. Die parasitäre Natur der Satire ernst zu nehmen, bedeutet mithin, sie als ein sich verselbständigendes Beiwerk zu lesen, als eine ›Sammlung von Marginalien‹ (»set of scholarly notes«[141]), die ihren Bezugstext gleichsam aufgezehrt haben.

Geradezu inbildlich lässt sich die subversive Dynamik, die Derrida dem Parergon attestiert, an einem ganz bestimmten Beispiel der Rahmen- oder Rahmungskunst veranschaulichen: der ornamentalen Groteskenmalerei. Auf sie sei an dieser Stelle, im Sinne einer intermedialen Vertiefung des hier skizzierten Textmodells, ein Seitenblick geworfen.[142]

140 Deutlich wird dies auch angesichts der Tatsache, dass Genette (2003) zu den Paratexten auch die typographischen Eigenheiten eines Textes, den Schriftsatz, die Seitenränder mithin die Materialität des Buches zählt.

141 Barchiesi und Cucchiarelli 2005, 208 (s. o. I.2.7.2).

142 Vgl. zum Begriff des Grotesken Rosen 2010 sowie umfassender Barasch 1971; Harpham 1976; Scholl 1997, 2004. Bekanntlich hat Wolfang Kayser (1957) die dekorative Malerei als erster in seine umfassende begriffsgeschichtliche Studie zum Grotesken einbezogen (s. auch das Vorwort Oesterles »Zur Intermedialität des Grotesken« in Kayser 2004, VII–XXX). Die Groteske-Konzeptionen Kaysers und Bachtins sind, dies hat die Forschung wiederholt herausgehoben, nur bedingt miteinander vereinbar: Gegenüber Kaysers Betonung der abgründigen, unheimlichen Dimension des Grotesken macht Bachtins Rabelais-Buch die fröhlich-affirmative Leiblichkeit des karnevalesken Weltempfindens stark. Dorothea Scholl hat, in Auseinandersetzung mit Bachtin und Kayser, die *Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance* aus dem Rückgriff auf die Malerei rekonstruiert (Scholl 2004). Eine eindrückliche Zusammenschau der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Konzeptionen des Grotesken leistet Oesterles Artikel zum Groteskkomischen (Oesterle 2017). Zwar lassen sich, wie im Folgenden noch deutlicher werden wird, zentrale Charakteristika der *satura* unter das Rubrum des Grotesken stellen; dennoch erschöpft sich das hier präsentierte Modell des grotesken Textkörpers nicht in den etablierten Konzeptionen des Grotesk(komisch)en. Insbesondere die hier in den Vordergrund gerückte Selbstreflexivität des saturierten (Para-)Textes lässt sich mit den besagten Konzeptionen nicht adäquat erfassen.

2.7.2.1 Grotesken der bildenden Kunst

Benannt nach den Höhlen (*grotte*), in denen sie im 15. Jahrhundert entdeckt wurden, heißen *grotteschi* ursprünglich jene kuriosen Mischfiguren aus menschlichen, pflanzlichen und tierischen Elementen, die man in der Antike zur Verzierung an Säulen malte. Vitruv schilt die hybriden Kompositionen als geschmacklose »*monstra*«. Seine Ausführungen zur Entwicklung der Wanddekoration steigern sich zur Invektive gegen das, was er als entartetes Nebenprodukt des eigentlichen, eine Landschaft oder eine mythologische Szene darstellenden, Gemäldes betrachtet (Vitr. VII,5,3–4):

> *Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati cum crispis foliis et volutis, pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari?*
>
> Denn an die Wand malt man jetzt lieber Monstren als klare Abbilder der dinglichen Welt. Statt der Säulen malt man geriefelte Stängel mit krausen Blättern und Voluten, statt der Giebel Zierwerk, ebenso Kandelaber, die gemalte Ädikulen tragen. Auf deren Giebeln wachsen aus Wurzeln sich ein- und ausrollende zarte Blumen, auf denen dann ganz sinnlos Figürchen sitzen. Und schließlich tragen die Stängelchen gar Halbfiguren, die einen mit Menschen-, die anderen mit Tierköpfen. Solches Zeug aber gibt es nicht, wird es niemals geben und hat es auch nie gegeben. Denn wie kann ein Stängel in Wirklichkeit ein Dach tragen oder ein Kandelaber den Schmuck eines Giebels, wie eine so zarte und schwache Ranke eine darauf sitzende Figur, und wie können aus Wurzeln und Ranken Wesen herauswachsen, die halb Blume, halb Figur sind?[143]

Die kruden Verzierungen werden also vor allem wegen ihrer mangelnden Wahrscheinlichkeit kritisiert und darin ebenso nachdrücklich verworfen wie die *vanae species* zu Beginn von Horaz' *Ars poetica* (s. o.).[144] An Vitruvs berühmter Polemik

---

143 Übers. nach Curtius 1929, 131–132.

144 Siehe auch Platt (2009, 53–57) zu den Unterschieden zwischen dem literarischen Ungeheuer des Horaz und der Polemik des Vitruv. Tatsächlich hat sich die Renaissance-Partei der sogenannten Vitruvianer im Gegensatz zu den Modernen, die die *grottesche* als willkommene Form des freien Ausdrucks begrüßten, häufig nicht nur auf Vitruvs Kritik am dritten Stil, sondern auch auf Horaz berufen, vgl. Huber 2000. Indem sie ihre phantastischen Grotesken unter dem Namen *sogni dei pittori* (Träume der Maler) subsumierten, zeigte sich die Gegenfraktion der Modernisten jedoch als nicht minder aufmerksame Leser des Horaz, der sein hypothetisches Ungeheuer mit den *somnia aegroti* verglichen hatten. Was sich hier abzeichnet, ist die für die (früh-)neuzeitliche Aktualisierung

lässt sich indes zugleich exemplarisch die Tendenz dieser hybriden Ornamente ablesen, auf subversive Weise Aufmerksamkeit zu erregen: Scheint es doch, dass der große Verfechter der klassizistischen Ordnung, indem er sich über die völlige Inkohärenz der dekorativen *monstra* aufregt, sich unwillkürlich in eine ziemlich detaillierte Beschreibung der seltsamen Rahmenwerke verstrickt. In der Tat, auch am Ende des 15. Jahrhunderts, als die Maler der Renaissance – ungeachtet des klassizistischen Urteils – die neu ausgegrabenen Wandmalereien enthusiastisch für die Dekoration von Rahmen adaptierten, standen die grotesken Ornamente immer auch im Verruf, mit dem Hauptgemälde zu konkurrieren, indem sie den Blick allzu sehr »auf die Ränder« lenkten.[145] Ursprünglich als spielerisches Parergon zum eigentlichen Gemälde konzipiert, fesselte das groteske Rahmenwerk in seiner skurrilen Fülle und phantastischen Hybridität auf eigentümliche Weise die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter, dadurch gleichsam ein Eigenleben entwickelnd. Tatsächlich avancierten die *grotteschi* in der Renaissance denn auch früh schon zum eigenständigen Genre, entwickelten sich also vom marginalen Parergon zum Ergon. In den monströsen Grotesken der bildenden Kunst verschränken sich somit hybride Mischförmigkeit und subversive Parergonalität auf charakteristische Weise. Auch über die karnevaleske Körperlichkeit hinaus, die Bachtin Rabelais' monströsem Werk abgelesen hat, behauptet der Begriff des Grotesken damit eine für die Poetologie der *satura* programmatische Relevanz.[146]

---

des Monströsen entscheidende Verschiebung der rhetorisch-stilistischen Debatte um das Monströs-Heterogene in den Bereich der Vermögenstheorie: Was in den (Fieber-)Träumen der Renaissance-Malerei seine groteske Ungestalt gewinnt, sind die Ausgeburten einer ungezügelten Phantasie. Die Topik des Monströsen ist von der Diskussion um die Einbildungskraft nicht zu trennen. Vgl. zur frühneuzeitlichen Idee einer teratogenen Phantasie Huet 1993, Kap. 1.

145 Rosen 2010, 883.

146 Vgl. in diesem Sinne auch Blanchards Bemerkung zur grotesken Unform der Menippea in der Renaissance: »Menippean satire's link with both the literary and artistic grotesque lies in its status as a form that breaks generic boundaries and is hence informis, without shape or form [!]. As the literary anarchist's ars poetica, it is both profound and silly, and yet it is one of literature's most interesting deformities« (Blanchard 1995, 24–26, 31, hier: 24 [zur problematischen Begriffspolitik Blanchards s. o. Anm. 111]; auf ihn beziehen sich de Smet 1996, hier: 31; sowie Musgrave 2014, 26–31, hier: 31). Allerdings kommt in diesen Ansätzen die parergonale Dynamik des Grotesken nicht zur Geltung. Musgraves dekonstruktiv informierter Zugang zur Menippea operiert zwar mit dem Konzept des Supplementären und kommt in seinem einleitenden Kapitel auf Derridas *Wahrheit in der Malerei* zu sprechen – allerdings figuriert Derridas Kant-Lektüre bei ihm lediglich als Beispiel eines menippeischen *modus* der Theoriebildung (Musgrave 2014, 25–26). Der hier vollzogene Schritt, das von Derrida umkreiste Phänomen des Parergon für das Textmodell der menippeischen Satire fruchtbar zu machen, bleibt bei ihm aus.

An dieser Stelle darf der Hinweis auf Montaignes *Essais* nicht fehlen. Denn Montaigne überträgt die Grotesken der bildenden Kunst – »peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté« – »phantastische Gemälde, die sich einzig und allein durch Vielfalt und Seltsamkeit auszeichnen«[147] – auf äußerst wirkungsvolle Weise zurück in die Literatur, nämlich auf den Text der *Essais* selbst, wenn er im zentralen Kapitel des ersten Bandes, *De l'Amitié*, fragt: »Que sont-ce icy [d. h. die Essais] aussi, à la vérité, que crotesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?« – »Was sind diese Essays in Wirklichkeit anderes als Grotesken und Monstren, aus unterschiedlichen Gliedern zusammengestückelt, ohne bestimmte Form, ohne Ordnung und Proportion als solche, die der Zufall baut?«[148] Das Echo des horazischen Schreckensbildes aus *undique collatis membris*, die sich nicht zu einer Form fügen wollen (*nec … uni reddatur formae*) ist unüberhörbar; und Montaigne bestätigt es, indem er die Frage in ein entsprechendes Zitat münden lässt: »*Desinit in piscem mulier formosa superne*«.[149] Als ein gesammeltes Text-Bruchstück, ein *membrum disiectum et collatum* performiert das Horaz-Zitat dabei jene Poetik der grotesken Intertextualität, die den *Essais* eigen ist.[150] Was derun-

---

147 Montaigne 1992 [1588], I, 28, 183 (*De l'Amitié*).

148 Mit dem Montaigne'schen *locus* beginnt auch Weissteins Artikel zur »Groteske« im HWRh (Weisstein 1996, hier: Sp. 1196). Zur grotesken Programmatik der *Essais* s. jüngst ausführlich Godart 2021, Kap. 5. Die alternative Ableitung des Wortes von frz. *crotte* (Kot, Dreck), die sich in Montaignes Schreibweise (»crotesques«) widerspiegelt, steht im Kontext der zitierten Stelle zwar nicht im Vordergrund; sie passt aber hervorragend zur andernorts bemühten Exkrementalmetaphorik (vgl. Montaigne 1992 [1588], III, 9, 946: »(b) Ce sont icy […] des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lache et tousjours indigeste.«). Auf die kontraintuitive, aber gerade für die Anti-Poetik der *satura* einschlägige Affinität von grotesker Ornamentik und Mist wird zurückzukommen sein (s. u.).

149 Montaigne 1992 [1588], I, 28, 183 (*De l'Amitié*).

150 Schon die Studie von Karin Westerwelle hat im Malerei-Gleichnis von *De l'Amité* eine prägnante Meta-Poetik von Montaignes monströser Intertextualität erkannt: »Die Groteske wird abstrahierend auf die stilistischen Eigenschaften der *Essais* übertragen: Die ›divers membres‹ […] sind wortwörtliche oder abgewandelte Zitate anderer Autoren, die in Montaignes Text einfließen.« (Westerwelle 2002, 350) Vgl. in diesem Sinne auch Godart 2021, hier: 211. Godarts hellsichtiger Lektüre des zentralen Passus sei hier die Beobachtung hinzugefügt, dass Montaignes kynisch zu nennende »Umwertung« der horazischen Programmatik sich nicht zuletzt in der Verschiebung des ursprünglichen hypothetischen Konjunktivs (*desinat* bei Horaz; »wenn [ein Maler] enden ließe«) zum Indikativ (*desinit* bei Montaigne, »[und] lässt enden«) realisiert. Die hybride Faktur des zusammengestückelten Textes wird hier buchstäblich indikativ für das Programm der Essais. Die performative Kontamination der *collata membra* (Hor. ars 3) resp. der *diversae naturae* (Quint. inst. VIII,3,60) mit den *disietca membra* der vierten horazischen Satire (Hor. sat. I,4,62), die Montaignes Poetik der grotesken Intertextualität zugrunde liegt, ist für die Programmatik des saturierten (hybriden und intertextuell hypertrophen) Textes absolut einschlägig.

gestalt, in dieser Kombinatorik des Heterogenen, zur Darstellung kommt, sind die »chimères et monstres fantasques« eines sich selbst überlassenen Geistes;[151] mithin das schreibende Ich selbst.[152] Diese poetologische Konstellation macht die *Essais* (›Kostproben‹) zu einem paradigmatischen Beispiel für die hier skizzierte Idee des grotesken Textkörpers: Bei Montaigne verschränken sich die monströse Hybridität eines intertextuell übersättigten *corpus* mit der subversiven Parergonalität des von Derrida untersuchten Rahmen- oder Beiwerks zu einem genuin selbstreflexiven Schreiben;[153] ein Schreiben, das in den Grotesken der bildenden Kunst sein »antiklassisches Emblem« hat.[154]

Freilich ist die Begeisterung für die Ungebundenheit der grotesken Dekorationskunst kein Spezifikum der Renaissance. Unter dem alternativen Namen der Arabeske erlebt das monströse Parergon in der Kunsttheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts eine erneute Blüte.[155] Gleichsam als Vitruv der Aufklärung begegnet uns hier der Dresdner Architekt und Architekturtheoretiker Friedrich August Krubsacius.[156] Seine *Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen, der Veränderung*

151 So beschreibt Montaigne 1992 [1588], I, 8, 33 (*De l'oisiveté*) die Produkte jenes Müßiggangs, dem sich sein Buch verdankt. Eine konzise Rekonstruktion von Montaignes monströser Poetik der Selbstdarstellung gibt Butzer 2008, Kap. 11.1 (insbes. 401 zum »Bildnis des Autors als Monster«); zur Rolle der Einbildungskraft für diese Poetik s. die umfassende Studie von Westerwelle 2002.

152 Gerhart von Graevenitz (1989) hat für das in den *Essais* kultivierte Verfahren der Selbstdarstellung die glückliche Formel vom »Ich am Rande« geprägt.

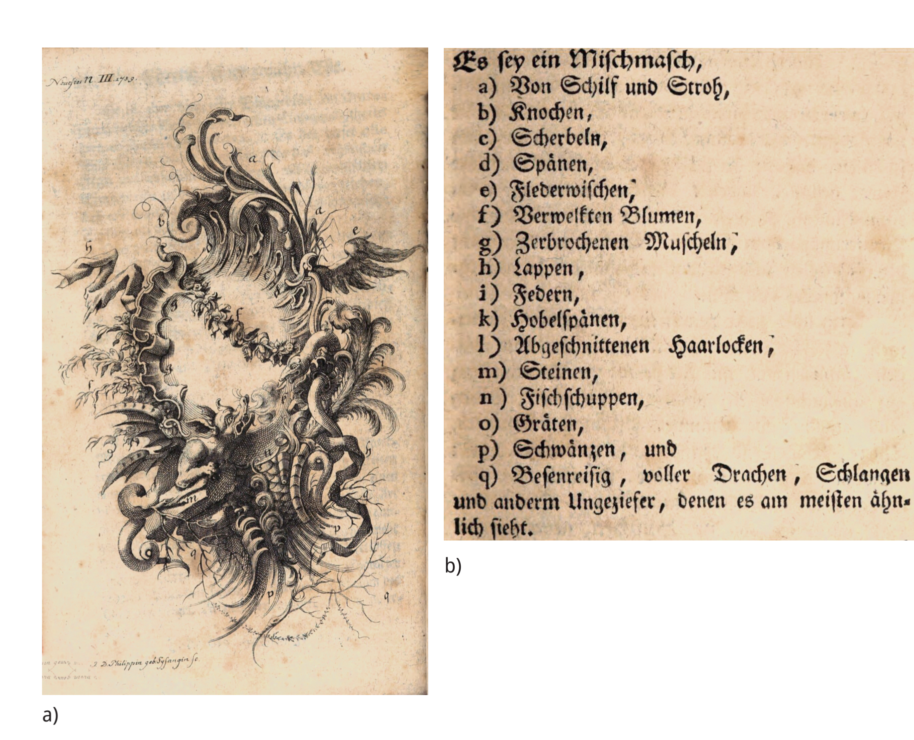
153 Diese den *Essais* eigene Wendung des schreibenden Ich auf sich selbst – »je suis moi-même la matière de mon livre«, heißt es bereits im Prolog programmatisch – hat Jean Starobinski am zitierten, dem verstorbenen Freund La Boétie gewidmeten Kapitel *De l'Amitié* als Konsequenz eines krisenhaften Verlustes lesbar gemacht: Montaigne verliert mit seinem Busenfreund sein einziges, wichtigstes Gegenüber (Starobinski 1993, 85: »La mort de La Boétie a dérobé à Montaigne son seul miroir: la perte de l'ami a effacé pour toujours l'image que celui-ci détenait. Le double plus complet et véridique a été supprimé. La réflexion interne devra, tardivement, prendre le relais: ›C'est pourquoy je me deschiffre moy-mesme si curieusement.‹«) Um die klaffende Leerstelle, die La Boéties Tod hinterlassen hat, ranken sich, so schildert es die in *De l'Amitié* skizzierte Anordnung, die *Essais* des auf sich selbst zurückgeworfenen Autors (s. in diesem Sinne auch Sparado 2019; Godart 2021, 218–219).

154 Magnien 2014, 82; Kritik an einer Überbetonung des Anti-Klassizistischen der *Essais* übt Godart 2021, 210.

155 Obwohl sie nicht explizit benannt wird, steht die Arabeske deutlich erkennbar im Hintergrund von Kants Lob der zweckfreien Ornamentik, an der Derrida seine Konzeption des Parergon gewinnt. Vgl. in diesem Sinne zur Arabeske in Kants *Kritik der Urteilskraft* Menninghaus (1995, 94–117, hier 110: »Als Kunst der Grenze soll der arabeske Rahmen die Identität des Kunstwerks, das Feld seiner Autonomie bestätigen und bestärken.«); und grundsätzlich Oesterle 1984.

156 Vgl. die wörtliche Vitruv-Paraphrase in Krubsacius 1759, 35–36. Zu Krubsacius und dem prägenden Einfluss Vitruvs auf die (früh-)klassizistische Theorie des Ornaments Pfotenhauer 1996.

und des Wachstums derselben, bis zu ihrem itzigen Verfalle (1759)[157] wendet sich polemisch gegen die Mode, »Sachen mit lauter Hirngespinsten zu verzieren, mit Dingen, die in der Welt nicht zu finden sind, oder sich nicht schicken. Und da ein jeder Verständiger, der da fraget, was es denn eigentlich vorstellen soll, sich mit der Antwort begnügen muß: es sey G r o t e s q u e, A r a b e s q u e, a la C h i n o i s e oder *en goût baroque*«.[158] Dieser unbefriedigenden ›Antwort‹ hält der echauffierte Kunsttheoretiker die Beschreibung eines seiner Abhandlung in karikierender Absicht beigefügten »Kupfer[s]« entgegen, »das einen nach itziger Mode kunstlich verzierten Schild vorstellet«, und erklärt (Abb. 1):[159]


Es ſey ein Miſchmaſch,
a) Von Schilf und Stroh,
b) Knochen,
c) Scherbeln,
d) Spänen,
e) Flederwiſchen,
f) Verwelkten Blumen,
g) Zerbrochenen Muſcheln,
h) Lappen,
i) Federn,
k) Hobelſpänen,
l) Abgeſchnittenen Haarlocken,
m) Steinen,
n) Fiſchſchuppen,
o) Gräten,
p) Schwänzen, und
q) Beſenreiſig, voller Drachen, Schlangen und anderm Ungeziefer, denen es am meiſten ähnlich ſieht.

b)

a)

Abb. 1a–b: Seiten aus F. A. Krubsacius: *Kurze Untersuchung* (1759). Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München, Eph.lit. 165–1759, 162, 179.

157 Erschienen in der von Gottsched herausgegebenen Zeitschrift *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* 1759, 22–38, 93–104, 175–185.
158 Krubsacius 1759, 178–179; Herv. i. O.
159 Krubsacius 1759, 179.

Ich räume Krubsacius' sperriger Beschreibung deshalb so viel Platz ein, weil in seiner Karikatur der ›Grotesque‹-Kunst die Charakteristik jenes Parergons, als das ich die *satura* zu fassen versuche, präzise getroffen ist. Kurz gesagt: Das prachtvolle Ornament ist Müll; es besteht aus lauter unwerten Resten. Mit der kippbildlichen Entlarvung des dekorativen Kupfers als einer heterogenen Ansammlung von Abfall versucht Krubsacius, seinen abgestumpften Zeitgenossen die Augen zu öffnen: So würden, wie er ausführt, »viele dieses gegebene Exempel, als eine neumodische Verzierung, loben, und sich alsdann schämen, daß sie dergleichen Auskehricht für eine Zierde gehalten haben«.[160] Der ebenso naheliegende wie subversive Umkehrschluss, dass nämlich – wie das Exempel zeigt – sogar der »Auskehricht« zur »Zierde« werden kann, Zierde und Auskehricht mithin nicht zu unterscheiden sind, gerät nicht in den Horizont der klassizistischen Theorie. Es ist aber gerade dieser Gestaltswitch, die vexierbildliche Oszillation zwischen Schmuck und Abfall, welcher die *satura* kennzeichnet.

2.7.2.2 Die Rhyparographie der Satire. Asaroton als Textmodell

»Ist das Kunst oder kann das weg?«, war, wie gesehen, die – unentscheidbare – Frage von Horaz' *parabasis*, die den *sermo* der Satire programmatisch an den Rand dessen stellte, was den Namen der Poesie verdient (Hor. sat. I,4). Obwohl der Status der Satire als ›Anti-Literatur‹[161] schon mit den lucilianischen ›Sudeleien‹ (*schedia*; Lucil. Frg. 1296) zum Topos wird,[162] widerlegen Jahrhunderte einer reichen Kommentar-Tradition diese Selbsterniedrigung auf beredte Weise. Gerade mit Blick auf die hinterlistige Selbstdarstellung des Horaz scheint es ganz im Gegenteil, als wirke die emphatische Unwürdigkeit der Satire wie ein genialer Trompe-l'œil-Effekt, der die Rezipient:innen zum Innehalten und Staunen veranlasst: Was zunächst als banale, mit den *vitia* gemeiner Menschen befasste Alltagsrede erscheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Produkt einer äußerst kunstvollen Rhetorizität des satirischen Textes. Das der notorisch ›unpoetischen‹ Satire eigene Spiel mit der Vexierbildlichkeit von Kunst und Müll, oder rhetorisch: Figur und Fehler hat in Krubsacius' grotesker *rubbish art* ein visuelles Analogon.

Tatsächlich kann, was dem klassizistischen Architekturtheoretiker verachtungswürdige Karikatur echter Dekorationskunst ist, als ›Rhyparographie‹ eine bis in die Antike zurückreichende Tradition beanspruchen. So berichtet Plinius in seiner *Naturalis historia* von einem gewissen Piraeicus, einem Maler, der sich insbe-

160 Krubsacius 1759, 180. Vgl. ebd.: »Ich bitte die Leser, sie sollen nur so gut seyn, und unsere neuen Verzierungswerke mit Aufmerksamkeit betrachten, so werden sie dergleichen Zeug in Mengen finden.«

161 Der Ausdruck stammt von Morgan 2004.

162 Vgl. dazu Kap. II.1.2.2.

sondere durch die Darstellung niedriger Dinge, der Unwürdigkeit (*humilitas*) dieser Gegenstände zum Trotz, höchsten Ruhm erworben habe (Plin. NH 35,112): »*tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos*« – »Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Beilagengerichte[163] und dergleichen, weshalb er den Beinamen ›Schmutzmaler‹ erhielt«.[164] Diesen dekorativen ›Stillleben‹[165] durchaus vergleichbar, präsentiert sich auch die *satura* als eine betont marginale Darstellung ›schmutziger‹, der niederen Alltagskultur entnommener Dinge: von den »*chortis cocorum atque hamiotarum aucupumque*« – »Kohorten von Köchen, Fischern und Vogelstellern« in Varros *Menippeen* (Varro Men. Frg. 55) über die »*Ambubaiarum collegia, pharmacopolae,/ mendici, mimae, balatrones*« –»Kollegien der Flötenspielerinnen, Quacksalber, Bettelpriester, Schauspielerinnen und Spaßmacher« am Beginn von Horazens zweiter Satire (Hor. sat. I,2,1–2) bis zu den (Um-)Trieben, die das »Mischfutter« (*farrago*) von Juvenals Büchlein ausmachen (Iuv. sat. I,1,85–86). In ihrer Hinwendung zu den Rändern der Gesellschaft; dem, was von der Hochkultur verdrängt und ausgeschlossen wird, zeigen sich die Satiriker als *rhyparographoi in literaricis*.

Seine radikalste Ausprägung hat das rhyparographische Vexierspiel mit der Darstellung des Unwerten in einem ganz bestimmten Typ Beiwerk, dem Asaroton-Mosaik (Abb. 2).[166] Es zeigt einen ›ungewischten Fußboden‹ (ἀσάρωτος οἶκος), auf dem sich gleichsam unter den Tisch gefallene Speisereste sammeln: Fischgräten, abgebrochene Krebsscheren, Muschelschalen, Grünzeug und anderer ›Auskehricht‹, um Krubsacius treffende Charakteristik solch grotesker Dekorationskunst zu zitieren.[167] Ich möchte das Asaroton-Mosaik, wie man es in den Speisesälen römischer Villen der Kaiserzeit gefunden hat,[168] als das visuelle Analogon des saturier-

---

163 Das *obsonium* ist üblicherweise eine Zukost aus Gemüse, Obst oder auch Fisch. Abermals begegnet uns hier *in concreto* jenes »supplément hors d'œuvre«, als das Derrida das Parergon beschreibt.
164 Man wird nicht fehlgehen, in diesen ›low-life‹-Sujets ein Echo jenes silenischen, von Schustern und Eseln fabulierenden Stils zu hören, den Alkibiades dem Sokrates auf dessen grotesken Körper schneidert (Plat. symp. 221e–222a; s. o. I.2.3.1).
165 Zur Geschichte und Besonderheit des Stilllebens vgl. Bryson 1990. Eine erhellende Darstellung antiker parergonaler »Stillleben« findet sich bei Squire (2017, insbes. 208–210).
166 Grundsätzlich aus archäologischer Perspektive H. Meyer 1977 und Hagenow 1978, sowie in jüngerer Zeit Hornik 2015.
167 Eine lebhafte Beschreibung des ursprünglichen sozialen Kontexts, in dem sich das Asaroton situierte, gibt Hagenow 1978, 261. Tatsächlich lässt sich die eigentümliche Zwischenstellung des Mosaiks (ein Zugleich von Nicht-mehr und Noch-nicht) auch in einem chronologischen Sinne stark machen; zeigen die Speisereste doch den Moment in der ›Choreographie‹ des Abends, in dem vom kulinarischen Gelage (*cena*) zum anschließenden *symposium* übergegangen wird.
168 http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Mosaico-dell-asarotos-oikos.html (15. November 2021).

ten Textkörpers schlechthin in den Fokus rücken: Als Parergon, das gleichzeitig ein größeres Bild in der Mitte des Fußbodens und die Tische und *clinia* in der Mitte des Speisesaals einrahmt, verkörpert das Asaroton auf anschauliche Weise die doppelte Marginalität des satirischen Randdiskurses, der zugleich die hohe Dichtung und das prosaische Alltagsleben kommentiert.

Nicht weniger wichtig im Hinblick auf die Eigenheit der *satura* ist die charakteristische Vexierbildlichkeit des Asaroton: Mit der Darstellung der verstreuten Brocken eines üppigen Abendessens erhebt das Asarotos-oikos-Mosaik das scheinbar Unwürdigste – die unansehnlichen Nebenprodukte des kulinarischen Hauptaktes – in den Status eines Kunstobjektes. So beschreibt Plinius die Mosaikkunst des Sosos (NH 36,184): »*quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores*«. Die Faszination dieses Trompe-l'œil-Effekts, der auf provokative Weise auf das aufmerksam macht, was unter den Tisch fallen und aus dem Blickfeld geraten soll, liegt zunächst im Verismus der Darstellung, also darin, dass die Speisereste erstaunlich lebensecht erscheinen. Gerade darin aber lenkt der dargestellte Kehricht (*purgamenta*) die Aufmerksamkeit zugleich auf die künstlerische Herstellung des Mosaiks aus ungleichen Steinchen (*parvis e tessellis tinctisque in varios colores*). Den von Vitruv und seinen klassizistischen Nachfolgern gescholtenen Grotesken vergleichbar, fesselt das parergonale Stillleben durch sein eigentümliches Oszillieren zwischen der niedrigen Realität der Essensreste und ihrer Funktion als hochkünstlerisches Ornament auf subversive Weise die Aufmerksamkeit.



Abb. 2: Römisches Asaroton-Mosaik (Ausschnitt). Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Inv. 10132.

Ein durchaus ähnlicher Effekt lässt sich an einem von Varros menippeischen Fragmenten beobachten, wo uns ein metaphorisches ›Schabeisen‹ (*strigilis*), das an einem Kerzenständer hängt, zur Veranschaulichung der Katachrese präsentiert wird (Varro Men. Frg. 62):

> κατάχρησις *est enim vera cum in candelabro pendet strigile*
>
> eine echte ›Katachrese‹ liegt vor, wenn am Lampenständer ein ›Schabeisen‹ hängt.

Ich möchte mit einem näheren Blick auf diese Zeile veranschaulichen, inwiefern es sich beim Asaroton tatsächlich um ein adäquates Modell für die Eigentümlichkeiten des satirischen Paratextes handelt. Zunächst einmal fällt auf, dass dieses Fragment nicht zu einem poetischen Text zu gehören scheint. Vielmehr passt die Zeile sehr gut in den Kontext eines gelehrten rhetorischen Kommentars. Folgt man der Lektüre des Herausgebers und Kommentators Werner Krenkel, so liegt der springende Punkt des Satzes darin, dass das merkwürdig prosaische Beispiel der Strigilis das Konzept der *abusio* illustriert. Denn der Begriff Strigilis, der eigentlich ein Schabeisen zum Entfernen von Körperöl bezeichnet, wurde anscheinend – aus Mangel an einem treffenden Ausdruck für diesen Gegenstand – auch für ein Instrument verwendet, mit dem man das Öl einer Lampe nachfüllen konnte. Die Kollokation von »*strigile*« und »*candelabrum*« evoziert diese übertragene, katachrestische Bedeutung und führt damit die Idee der *abusio* als einer lexikalischen Lückenfüllung vor Augen (Quint. inst. VIII,6,35): »*abusio est ubi nomen defuit*« – die Katachrese ist also die buchstäbliche *Zweckentfremdung* eines Begriffs, etwa so, wie wenn man einen Lampenständer zum Aufhängen des Schabeisens missbraucht. Auf der metasprachlichen Ebene hält der Satz also, indem er die Katachrese markiert, zugleich das »Schabeisen« präsent, von dem das Feuerzeug seinen Namen hat: Es entsteht ein unstimmiges, beinahe absurdes Bild (der Kosmetikartikel am Kerzenleuchter), also gleichsam eine Katachrese im Sinne des rhetorischen Stilmittels, das durch die Kombination von widersprüchlichen Wortbildern eine semantische Inkongruenz erzeugt. In dieser *concordia discors* der Bedeutungen, die sich als eine widersinnige Collage evozierter Bildelemente umsetzt, liest sich das Fragment gleichsam als eine aphoristische Poetologie der menippeischen Satire in ihrer grotesken Missgestalt.[169]

169 Den katachrestischen Bildbruch als eine menippeische Figur *par excellence* zu betrachten, legt auch ein Blick auf Quintilians *ornatus*-Theorie nahe: In seiner Diskussion der Tropen mahnt der Rhetoriklehrer eindringlich, vor allem auf die Konsistenz der verbalen Bilder (Metaphern, *tralationes*) zu achten. Dabei erinnert die Formulierung dieses Einheitsgebots einmal mehr an den horazischen Maler, der seine monströse Malerei keineswegs so beendet (*desinat*), wie er sie begonnen

Zur Dynamik dieser sprachlichen Groteske gehört dabei, dass der Satz als ein scheinbar nebensächliches ›*Bei*spiel‹ (*παρά*δειγμα) daherkommt, um dann durch seine Merkwürdigkeit dennoch nachhaltig die Aufmerksamkeit zu bannen. Denn bei näherem Hinsehen wird deutlich: Man kann diesem scheinbar banalen Text kaum einen Literalsinn ablesen. Varro gelingt es mit seiner Zeile, dass sich die Wörter auf eigenartige Weise dédoublieren oder ambiguieren: die Strigilis ist Schabeisen *und* Feuerzeug, die Katachrese ist Wortschöpfung *und* Bildbruch, oder auch: rhetorischer Schmuck und stilistisches *vitium*. An die Frage nach der Katachrese, die das Fragment aufwirft, knüpft sich dabei eine besonders tiefgreifende Ambiguität: Offensichtlich haben wir es hier einerseits mit einem dezidiert figurativen Text zu tun (das Beispiel spricht von Tropen in Tropen), während zugleich banale Alltagsrede von Lampenständer und Schabeisen vorliegt. Gerade diese scheinbare ›Banalität‹ der Alltagssprache, die notorische Reinheit und Einfachheit des *sermo merus* mit seinen *verba pura* (Hor. sat. I,4) wird von Varros Zeile subvertiert. Der Hinweis auf die Figürlichkeit der Alltagssprache, der im Beispiel der Strigilis als *abusio* impliziert ist, birgt nämlich erhebliche Komplikationen: Denn wenn wir, geleitet vom Thema des Fragments, einmal anfangen, uns die Wörter genau anzuschauen, beginnen sie auf eigenwillige Weise figürlich zu schillern: Ist *candelabrum* nicht eigentlich eine Komposition aus *candela* und *arbor*, sozusagen ein ›Kerzenbaum‹ und damit eine nicht weniger exemplarische *abusio* (den notorischen *pedes lecti* [›Bettfüßen‹] vergleichbar)?

Varros schlichte Zeile bringt uns mithin dazu, die ›unwürdigen‹ Worte oder Bilder zu sezieren und in ihrer eigensinnigen Materialität zu betrachten. In der Ostentation eines schillernden Viel- und Widersinns zersetzt das Fragment die scheinbar realistische Alltagsszene des Leuchters, um stattdessen der Figürlichkeit der Wörter eine Bühne zu bereiten. Der ornamentale Charakter des prosaischen Exempels erfährt dadurch eine paradoxe, dem Vexierbildcharakter des ›ungewischten Fußbodens‹ vergleichbare Verstärkung: Was als nicht zu vermeidender Unfall der (Alltags-)Sprache erscheint – die missbräuchliche Verwendung von Ausdrücken an Orten, wo sie nicht hingehören – wird in den Status eines ästhetischen Gegenstandes erhoben und entwickelt dadurch ein figürliches Eigenleben, das bis zur vollkommenen Verkehrung des Sinns in die Sinnlichkeit reicht: Wenn nämlich dergestalt am ›Kerzenbaum‹ der ›Körperschaber/Anzünder‹ hängt (*cum in candelabro pendet strigile*), gilt mithin auch: ›Die Katachrese frisst die Wirklichkeit‹ (κατάχρησις *ēst enim vera*). Mit dieser selbstbezüglichen Rück- und Gegenwendung (*reflexio*) des Satzes schließt sich das Fragment gleichsam in sich selbst, um dabei ein Moment

---

hat (Quint. inst. VIII,6,50): »*Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis tralationis, hoc desinas.*« (Die Verbindung der beiden *loci* stellt auch Ferenczi 2014, 79 her).

der irreduziblen Differenz geltend zu machen. Die buchstäbliche Reflexivität der Worte ist mithin anaklastisch,[170] sie führt zu keiner Einheit des Sinns – oder philosophisch: des Bewusstseins –, sondern zur Spaltung.

Indem Varros Text seine Wörter gleichsam als Kuriositäten zur Schau stellt, lässt er eine tiefgehende Verfremdung um sich greifen: Schließlich können nicht nur *strigilis* und *candelabrum* als Beispiele für eine κατάχρησις (*abusio*) gelten, vielmehr ist die ›wirkliche‹ (*vera*) *abusio* in dieser lateinischen Zeile das Wort κατάχρησις selbst, ein *verbum graecum*, das aus Mangel an römischer rhetorischer Terminologie als Fremdwort übernommen wurde. Tatsächlich fällt der griechische Fachbegriff als besonders auffälliger Fremdkörper ins Auge. Gerade hier lässt sich eine weitere wichtige Analogie zwischen dem Asaroton und dem hybriden sprachlichen Mischmasch der *satura* herstellen: Vor dem Hintergrund der glottophagen Einverleibung der griechischen Kultur durch das römische Imperium gleichen die terminologischen Rückstände im lateinischen Rhetorikdiskurs den Überresten eines opulenten λογόδειπνον (eines ›Wort-Mahls‹): unverdauliche, nicht assimilierbare Fremdkörper, die unter den römischen Tisch fallen und das Fundament der *latinitas* kontaminieren. Dieser, hier nur angedeutete, Gedanke[171] sei mit dem Hinweis auf ein weiteres Fragment plausibilisiert. An anderer Stelle im *Bimarcus* lesen wir (Varro Men. Frg. 70): »*id non Hercules potest, qui Augeae egessit* κόπρον« – »Das könnte nicht einmal Herkules, der die *merde* des Augias hinauskehrte«. Die Pointe des Satzes liegt dabei in der Art und Weise, wie hier das griechische Fremdwort in seiner Selbstbezüglichkeit zur Schau gestellt wird: nämlich als wegzufegender Schmutz, der sich aber gerade in seiner sprachlichen Alterität gegen die Eliminierung sträubt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Analogie zum Vexierspiel des Asaroton-Mosaiks liegt auf der Hand: Wie das Asaroton dadurch besticht, dass es kunstvoll komponierten ›Auskehricht‹ zeigt, so präsentiert uns Varros *satura* ›schmutzige Dinge‹, die zu Objekten ästhetischer Betrachtung werden.

Wie das Katachrese-Beispiel gezeigt hat, impliziert dieses Bannen des Blicks eine dissoziative Dynamik: die Zersetzung der Bild-Komponenten in ihre widerständigen sprachlichen Bestandteile, gleichsam die *tessellae* des verbalen Mosaiks. Damit lässt sich hier eine weitere Beobachtung zur Eigenheit des rhyparographischen Mosaiks ergänzen, die für meine Konzeption des grotesken Paratextes von eminenter Bedeutung ist. Die Modellhaftigkeit des Asaroton für den grotesken Textkörper der *satura* liegt nicht zuletzt in der radikalen Hybridität des Mosaiks (*opus tessellatum*) als einer aus ungleichen Steinchen gefügten Komposition.

170 Die wortspielerische Figur der Anaklasis (*reflexio*) besteht bekanntlich in der Wiederholung eines Wortes »in entgegengesetzter Bedeutung« (Winter-Froemel 2009, Sp. 1432).
171 Seine umfänglichere Explikation ist den Kap. II.1 und II.2 vorbehalten.

Wie William Fitzgerald bemerkt hat, handelt es sich beim Mosaik bereits in der Antike um eine privilegierte Metapher für literarische Mannigfaltigkeit (*varietas*), verstanden als »diversity of discrete elements«,[172] als eine markante Heterogonie also, welche die einzelnen Elemente einer Komposition wahrnehmbar hervortreten lässt: »the mosaic metaphor describes a composition made of unhomogenized and variously sourced ›bits‹.«[173] Analog dazu setzt das literarische Mosaik sich zusammen aus »imperfectly assimilated tesserae that retain their integrity as bits sourced from a variety of alien texts«.[174] Zwar mag man daran zweifeln, ob das herkömmliche Mosaik der bildenden Kunst Fitzgeralds treffende Definition echter *varietas* erfüllt, der zufolge es »precisely the refusal of the elements to fuse into a whole« sei, die den Effekt des Mannigfaltigen ausmache.[175] Indes, und darum geht es mir hier, lässt sich ebendiese markante Hybridität für den Sonderfall des Asaroton durchaus und nachdrücklich geltend machen. Die bemerkenswerte Eigenheit des ›ungewischten Fußboden‹-Mosaiks liegt nämlich darin, dass das dargestellte Sujet – die disparate Ansammlung übriggebliebener Essens-Brocken (*purgamenta cenae relicta*) – gleichsam meta-referentiell die charakteristische Hybridität des *opus tessellatum* reflektiert und kommentiert.[176] Insofern es, um die Plinius-Paraphrase des Zedler'schen *Universallexicons* zu zitieren, »kleine Steingen von allerhand Farben [zeigt], welche Knochen und was sonst bey der Mahlzeit unter den Tisch fällt, fürstell[en]«,[177] kommt dem musivischen Parergon jene genuine Selbstreferentialität zu, die mein Versuch über die *satura* immer wieder als Kennzeichen dieser hybriden Unform herausgestellt hat.

2.8 Die Grenzen der Einverleibung

Ich habe der vielschichtigen Metapher des Asaroton hier eine solche Prominenz gewährt, weil in der Gestalt der unverdaulichen Speisereste nicht zuletzt ein entscheidender Aspekt der satirischen Hypertrophie zum Ausdruck kommt: die Unmöglichkeit einer vollständigen Inkorporation. Die *satura* im hier skizzierten

172 Fitzgerald 2016, 18.

173 Fitzgerald 2016, 155.

174 Fitzgerald 2016, 200. Unnötig zu betonen, dass damit abermals die (absolute) Metaphorik der Intertextualitätstheorie (post-)strukturalistischer Prägung bemüht ist.

175 Ist es nicht gerade die Leistung eines meisterhaften Mosaiks, dass die einzelnen Steinchen zu *einem* Bild gleichsam verschmelzen?

176 Wortspielerisch ausgedrückt: im ausgestellten *refuse* (Müll) spiegelt sich die Eigenheit des Mosaiks, *to refuse to fuse*.

177 Zedler 1732, Bd. 2, Sp. 1787.

Sinne als einen grotesken Textkörper zu denken, bedeutet vor allem auch, das Drama der Einverleibung wörtlich zu nehmen, das sich in ihm abspielt: Als die zerstückelten Glieder *fremder* Textkorpora behaupten die einverleibten Brocken eine widerständige Alterität; sie sträuben sich gegen die restlose Integration. Die Inkorporation der *disiecta membra poetarum*, als welche sich die Intertextualität der *satura* gestaltet, ist mithin von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Der Fremdkörper des Zitats[178] – die ›fremde Zunge‹ (*langue*), wie man in Anspielung auf die *Satyre Ménippée* sagen könnte – behauptet als ein »Xenolith« seine Ambivalenz zwischen Integration und Dissoziation.[179] Satire, das ist buchstäblich: schwere Kost. Die nicht verwertbaren Reste, die unintegrierbaren Überbleibsel des diskursiven Verdauungsvorgangs finden im hypertrophen Text-Korpus der Satire einen privilegierten Ort. Im Sprachpansen dieser Texte rumoren unverdauliche Redebrocken, die sich gegen ihre vollständige Rezeption zur Wehr setzen. Dabei ist das Zitat im engsten Sinne durchaus nicht die einzige Weise, in der der Wort- zum Fremdkörper werden kann. Vielmehr kennt die menippeische Tradition, wie gesehen, eine schier unerschöpfliche Vielfalt von Hybridisierungsverfahren. Zu denken ist hier ebenso an das fremdsprachige wie an das in seinem Doppelsinn befremdliche Wort, den *pun*, wie sie bei Varro begegnet sind. In seinem unablässigen Changieren zwischen unvereinbaren Bedeutungen entzieht sich der Wortwitz (die Paronomasie) der Assimilation durch den Kontext und provoziert damit den Zerfall des Syntagmas in eine nicht synthetisierbare Vielheit der (Neben-)Sinne.

Indem er dergestalt die Arbeit am Unverdaulichen, Nicht-Assimilierbaren, mithin die Figurationen gescheiterter Einverleibung, ins Zentrum der satirischen Anti-Poetik stellt, knüpft das hier exponierte Modell des grotesken Textkörpers in gewisser Hinsicht an ein Leitmotiv von Derridas spätem Nachdenken über das Essen an. In einem Interview hat Derrida über sein Interesse an den Praktiken der Einverleibung und deren Grenzen konzise Auskunft gegeben: »My thoughts on the limits of eating follow in their entirety the same schema as my theories on the indeterminate or untranslatable in a text. There is always a remainder that cannot be read, that must remain alien.«[180] Mit dem Hinweis auf die Analogie von Essen und

---

178 Die Idee vom ›Fremdkörper‹ findet sich bereits in Antoine Compagnons Theorie des Zitierens (Compagnon 1979, hier: 31).

179 Vom »Xenolith« spricht Hans-Dieter Bahr im Rahmen seiner Analyse des Abendmahls, in deren Zentrum der nicht assimilierbare »›Fremdkörper‹ der Speise« steht (vgl. Bahr 1994, 158). Die Figuren der Gastlichkeit, die Bahr beschreibt, gehen in wesentlichen Zügen mit Serres' Analyse des Parasiten überein.

180 Vgl. http://www.e-flux.com/journal/02/68495/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/ (aufgerufen am 12. Mai 2018). Vgl. auch Derrida 2017. Für Hinweise auf und zu Derrida danke ich Lucas Knierzinger und Nicole Sütterlin.

Lesen lässt Derridas lapidare Auskunft das poetologische Potential der hier entworfenen Verdauungsdynamik deutlich hervortreten. Es lässt sich verfahrenstechnisch konkretisieren: Der Einverleibungs- und Verdauungsmetaphorik, die der *satura* etymologisch eingeschrieben ist, korrespondiert ein Verfahren der Verbalmastikation. Die für die *satura* charakteristische Tendenz zum Fragmentarischen – zuvor ins Bild des Mosaiks gebracht – ist demnach als eine anhaltende, zergliedernde Verdauungsarbeit am sprachlichen Material zu denken.

2.9 *ruminatio* und/als Rhetorik der Autoaggression

Varros *Bimarcus*, einer der Gründungstexte jener gegenwendigen Schreibart, der dieses Buch gewidmet ist, formuliert an einer zentralen Stelle den Selbstvorwurf des Wiederkäuens: Anstatt das versprochene Buch über Tropen zu schreiben, so klagt der menippeische Satiriker sich selbst an, ›ruminiere‹ er die *Odyssee* (»*Odyssian enim Homeri ruminari incipis*«; Varro Men. Frg. 60). Diese selbstironische Darstellung des antiquarischen Buchgelehrten[181] als eines unermüdlichen Wiederkäuers kanonischer Texte ist für die Poetologie des saturierten menippeischen Textes absolut einschlägig. Sie erlaubt es, die konkreten Implikationen der Rede vom satirischen ›Kommentar‹[182] zu explizieren: Der satirische (Para-)Text kaut Wörter. Wie die prototypische Erscheinungsweise des philologischen Kommentars, die Glosse, praktiziert er ein Aufbrechen der unverständlichen (Fremd-)Wörter (γλῶσσαι), von der sich ihr Name ableitet. Kommentare sind in diesem Sinne zu Text geronnene Lektüre, sie unternehmen die Lesbarmachung des Unlesbaren, verstanden als *ruminatio* der verbalen Elemente.

Dabei kommt die in die Antike zurückreichende und in der monastischen Praxis kanonisch gewordene Idee des ruminierenden Lesens in der *satura* an jene Grenze des Ekels, die Winfried Menninghaus plastisch zur Geltung gebracht hat:

> Wiederkäuen füllt den Mund mit dem zurückgepumpten Mageninhalt; statt ihn konvulsivisch zu expedieren, verweilt das Wiederkäuen aber ruhig und behaglich bei dem eigenen Halbverdauten. So ist es Erbrechen und Nicht-Erbrechen in einem, in seiner Wiederholung ein virtuell unendliches Erbrechen und eine ebenso unendliche Lust am Erbrochenen.[183]

181 Krenkel (2002, 100) verweist darauf, dass Varro »den Vorwurf des Wiederkäuens […] auch an anderer Stelle gegen sich vorbringen [lässt]«, nämlich in Frg. 505, wo davon die Rede ist, Marcus (d. i. Marcus Terentius Varro) ›käue‹ *antiquitates* ›wieder‹ (*ruminaris*).

182 Barchiesi und Cucchiarelli 2005, 208.

183 Menninghaus 1999, 261–262.

Als ein »kardinales ›Muster‹ für die Kunst des Wiederkäuens« bezeichnet Menninghaus den »lesende[n] und auslegende[n] Umgang mit Sprache«, insofern dieser »immer neu und immer anders […] die materiellen Figurationen von Sprache und Schrift zirkulieren« lässt.[184] Indem die *satura* ihre genuine Intertextualität als eine buchstäbliche *ruminatio* unverdaulicher Sprach- oder Schriftbrocken inszeniert, erweist sie sich mithin als eine poetische Metaphorologie der Lektüre: Die gefräßige Leiblichkeit des saturierten Textes kehrt das metaphorische Substrat allen lesenden Verstehens heraus, um es zugleich in seiner Abgründigkeit zu thematisieren.

Wie innig die provokative Leiblichkeit des Kynismus in der menippeischen Tradition mit der ›philologischen‹ Dimension der Satire verschränkt ist, zeigt ein Blick auf Lukians *Lexiphanes*.[185] Der Dialog schildert die drastische Kur eines selbsternannten Schriftstellers, eines gewissen Lexiphanes, also ›Wörterzeigers‹. Nachdem dieser sich durch eine längere Kostprobe aus seinem *Symposion* (!) umfassend disqualifiziert hat, wird ihm zur Therapie seines pathologischen Sprachgebrauchs ein Emetikum verabreicht, das ihn von den Outrismen seiner Rede purgieren soll. Unter genauer Beobachtung des anwesenden Arztes erbricht Lexiphanes in der Folge eine Reihe von inflationär gebrauchten Archaismen. Indes bleiben dabei, wie der Arzt feststellt, zahlreiche abzuführende Worte noch unter den bereits erbrochenen, »tief in den überfüllten Eingeweiden verborgen«, die deshalb »den entgegengesetzten Weg einschlagen« sollen.[186] Tatsächlich spielt gerade das Exkrement im satirischen Metabolismus eine entscheidende Rolle. In der (sprachlichen) Ausscheidung materialisiert sich der widerständige Rest eines nie vollumfänglich geglückten Inkorporationsprozesses. Die Hinwendung zu den unverdaulichen *residua* scheiternder oder gescheiterter Einverleibungsprozesse, zu dem, was »nicht gelesen werden kann, was fremd bleiben muss« (Derrida), zählt zu den zentralen Themen der satirischen Selbstreflexion.

Dass die *satura* die wiederkäuende Einverleibung schriftlichen Materials zum karnevalesken Spektakel erhebt, lässt sie mitunter als ein solcher dunkler Clown der Hermeneutik erscheinen, als der uns die Dekonstruktion bekannt ist: Dass es »immer einen Rest [gibt], der in der Bewegung des Selben nicht aufgeht, dessen Mehr- oder Weniger-Sein aber den Kreis des Selben ekelt«, gehört zu den zentralen Befunden von Werner Hamachers Auseinandersetzung mit der (idealistischen)

184 Menninghaus 1999, 263.
185 Vgl. zum *Lexiphanes* grundsätzlich die Monographie von Weissenberger 1996 (hier: 82–84); zur satirischen Körperlichkeit neuerdings Martin 2018.
186 Lukian. Lex. 21: »πολλὰ ἔτι ὑποδέδυκε καὶ μεστή σοι αὐτῶν ἡ γαστήρ. ἄμεινον δέ, εἰ καὶ κάτω διαχωρήσειεν ἂν ἔνια·«

dialektischen Hermeneutik Hegels.[187] Hamacher, an den auch Menninghaus seine Beobachtungen zur Analogie zwischen Wiederkäuen und Lesen anknüpft, benennt diese Korrespondenz mit einer Präzision, die es mir erlaubt, das poetologische Potential der *ruminatio* näher zu entfalten:

> Wiederkäuen bedeutet – wenn es noch bedeutet –, das Eklige nicht bloß ausspeien, sondern das Ausgespiene noch einmal essen. Lesen bedeutet – wenn es noch bedeutet –, nicht bloß den Sinn des Geschriebenen sich anzuverwandeln und die Äußerlichkeit und Sinnlosigkeit des Schriftzeichens und seiner Transformation auszuspucken, um das Selbst von der gefährlich ekligen Operation der Lektüre rein zu erhalten, sondern auch vor ihrer Wiederkehr, vor dem Ekligen, dem Ekel selbst sich nicht zu ekeln.[188]

Das hier formulierte, emphatische Verständnis des Lesens ist für die Poetologie des satirischen Textes absolut einschlägig: Die *ruminatio* zeugt von der Verweigerung, die »Äußerlichkeit und Sinnlosigkeit des Schriftzeichens« hinzunehmen. Sie ist mithin dem Impuls geschuldet, noch dem Niedrigsten, Geistfernsten eine Bedeutung abzugewinnen.

Das poetische Potential solch textueller Verdauungsarbeit vermag ein abermaliger Blick auf die im vorausgegangenen Kapitel ausführlich behandelte vierte Satire des Horaz zu veranschaulichen: Die kritische Frage am Beginn dieser textinternen Selbstphilologie lautete, ob der satirische *sermo* nicht allein durch das feste Metrum vom *sermo merus*, der Prosa, sich unterscheide: »*nisi quod pede certo/differt sermoni, sermo merus*« (Hor. sat. I,4,47–48). In den markanten Wiederholungen dieser etymologischen Figur (*sermoni sermo merus*) lässt sich exemplarisch jene ruminierende Bewegung erkennen, die die satirische Selbstreflexion auszeichnet: Die mangelnde Bestimmtheit des Begriffs *sermo* führt zu einem Kauen und Wiederkäuen der Wörter, das dem baren Sprachmaterial, den Buchstaben selbst, eine Bedeutung abzugewinnen sucht. So wird der semantisch leere *sermo* in Zergliederung und Umordnung seiner *elementa* (Buchstaben) zum *merus*, seinem sprechenden Anagramm.[189] *Ad nauseam* gesteigert findet sich die ruminierende Dynamik – um nur ein weiteres Beispiel anzuführen – in Johann Fischarts

---

187 Hamacher 1978, 302. Dass es sich bei *Pleroma* nicht nur um eine »Einleitung zu Schriften von Hegel« handelt, sondern um »ein Buch über das Mahl, über das Essen, die Einverleibung und die notwendige Exkretion«, daran hat zuletzt Jean-Luc Nancy in seiner Grabrede auf Werner Hamacher erinnert. Vgl. https://diacritik.com/2017/07/20/jean-luc-nancy-hommage-a-werner-hamacher-am-siebzehnten-juli-2017/ (15. November 2021).

188 Hamacher 1978, 312.

189 Ralf Simon hat diese anagrammatische Dynamik als ein Verfahren des poetischen Textes beschrieben, »das Wort beim Namen [zu] nennen« (Simon 2012).

Geschichtklitterung, einer an Gefräßigkeit kaum zu überbietenden *satura*.[190] Nach dem Vorbild des unermüdlich seinen Markknochen zernagenden Hundes – jenes kynischen Wappentiers, das bereits in Rabelais' berühmtem *Gargantua*-Prolog zum idealen Leser erklärt wird[191] – spezialisiert sich Fischarts enthemmte Übersetzung auf das ›Kauen und Widerkauen‹ des Vorlagetextes; erhebt also das monastische Lektüreprinzip der *ruminatio*[192] zum Produktionsverfahren einer radikal somatisierten Dichtung. So tritt der Vorredner im einleitenden *Parat* mit der Ankündigung hervor:

> Derhalben *Potor esse volo, Quia cantor esse volo.* Ich Trinck daß ich sing und sinck, und sing daß ich trinck, spring unnd hinck […] O ihr Potulente Poeten, potirt der pott und bütten, unnd potionirt euch potantlich mit potitioniren, compotiren unnd expotiren, dann potiren und appotiren kompt von petiren und appetiren, unnd pringt potate poesei, dieweil potantes sind potentes. Unnd Potentaten sind Potantes.[193]

Nahezu unermüdlich wird in dieser Sequenz das Wortmaterial zernagt, anatomiert und wiedergekaut: Aus dem saufenden Dichter wird in abenteuerlicher Zergliederung und grotesker Deformation der Lautfolgen ein buchstäbliches ›**Pot**pourri‹ aus sprachlichen Brocken, in dem Trinken (***pot**are*), Können/Ermächtigen (***pot**iri*), Erstreben/Suchen (***pet**ere*) und Formen/Dichten (**ποι**εῖν) miteinander kontaminiert werden, sich gegenseitig kommentierend und subvertierend. Das ist Verbalmastikation vom Feinsten.

Nicht von ungefähr beruft sich der Text auf das Vorbild des Hundes. Tatsächlich handelt es sich bei dieser *ruminatio* um ein genuin kynisches Verfahren: Wieder-

190 Dass es sich bei Fischarts *Geschichtklitterung* – vorderhand eine Übersetzung von Rabelais' *Gargantua* – um ein mustergültiges Exemplar eines grotesken menippeischen Textkörpers handelt, habe ich in meiner Masterarbeit (2016) zu zeigen versucht. Angesichts des avancierten Forschungsstandes zur frühneuzeitlichen Blüte des literarischen Grotesken (und der akuten Gefahr, dieses Buch zu überfrachten) bleibt dieses faszinierende Kapitel der Literaturgeschichte hier ausgeklammert. Fischarts »wilde Übersetzung« ist Gegenstand der Studie von Jodok Trösch, die in der Reihe zur Theorie der Prosa erscheinen wird (vorauss. 2023). Vgl. zu »Fischarts *ruminatio*« neuerdings auch Al-Taie 2021, Kap. I.

191 Vgl. Rabelais 1994 [1534], 6–7; Fischart 1963 [1590], 26–27: »Ja, das ich euch auff den **Hund** bring […] habt ihr nicht gesehen wie andechtich er **das marckbein**, wann er eins find, verschiltwachtet, wie eiferig er es halt, wie vernünfftig er es **anatomirt**, wie unvertrüßlich ers **zerprech** und **zerreiß**, und anmütig **vernag**, saug unnd **zerbeiß**. […] Nach disem fürbild solt ihr euch weißlich wissen anzustellen […]. Schlappert nit auff Chorherrisch die Wort in euch, wie der Hund die Sup, sonder **kauet und widerkauet sie wie die Küh**« [Herv. SDA]; vgl. grundsätzlich Rusterholz 2008 sowie demnächst Dell'Anno et al. [2023].

192 Dazu Butzer 1998, insbes. 236; vgl. auch Carruthers 2008, 206.

193 Fischart 1963 [1590], 29.

käuend vollzieht die *satura* die Rückführung des Sinns auf die Sinnlichkeit, eine *reductio ad materiam linguae*, die freilich – wie auch das horazische Beispiel zeigt – gerade in ihrer ausgestellten ›Mündlichkeit‹ dem Schriftcharakter der Sprache Geltung verschafft. Indem das anagrammatische Wortspiel die eigensinnige oder vielmehr: eigen*sinnliche* Materialität der sprachlichen Elemente (Buchstaben, Phoneme) hervorkehrt, wird es zum Paradebeispiel einer der Unverdaulichkeit der Worte geschuldeten Poetizität.

Auf die soeben skizzierte Idee der Verbalmastikation hat bereits das letzte Kapitel geführt, wo das Zerkauen der Wörter als Konsequenz einer autoaggressiv gewendeten *indignatio* erschien. Zur Erinnerung: Die hier exponierte Idee einer radikalen *satura* setzt voraus, dass sich der satirische Subversionsimpuls auch in der Sprache der Texte selbst manifestieren muss. Politisch gesprochen: Jener aggressiv-paradoxe Gestus der kynisch inspirierten Menippea muss sich in letzter Konsequenz auch gegen das Material wenden, aus dem die verhassten ideologischen Systeme der Philosophie gebaut sind: gegen die Worte selbst. Der menippeische Text muss mithin seine eigene Sprachlichkeit subvertieren.

Wie genau eine Sprache aussehen kann, die sich *gegen sich selbst* wendet, darauf haben die Lektüren dieses Kapitels bereits zu antworten begonnen. Immer wieder ist in diesen Lektüren unweigerlich jene Rhetorik der Dissoziation in den Blick geraten, in der sich die ›Essthektik‹ des grotesken Textkörpers sprachlich konkretisiert. Ich möchte die rhetorischen Verfahren des saturierten Textes hier noch einmal unter dem Aspekt der satirischen Gegenwendigkeit beleuchten. Den resignativen Befund der historischen Satirepoetik ins Positive wendend, demzufolge sich die Unform des satirischen Textes nur rhetorisch beschreiben lässt, sei hier eine *elocutio* der Autoaggression skizziert. Die menippeische Satire (*satura*) radikalisiert das Motiv der ›gegenwendigen‹, verkehrten wie verzehrten Sprache zur Anti-Poetik einer selbstzerstörerischen Gefräßigkeit. Das heißt: Sie setzt ein ganzes Repertoire an rhetorischen Figuren ins Werk, die der Integrität des Textes zuwiderlaufen.[194] Nicht nur spezialisiert sich der satirische Text auf das Überstrapazieren der syntaktischen Einheit durch Hyperbata, Syllepsen und endlose Listen. In der Tmesis (›Zerfällung‹) ebenso wie in der Paronomasie, der Anaklasis, in der *Figura (pseudo-)etymologica*, im Portmanteau oder allgemeiner: im Anagramm[195]

194 Die im Folgenden skizzierte Anti-Poetik lässt sich mit Renate Lachmanns Formel von der »Zerstörung der schönen Rede« (Lachmann 1983, insbes. Kap. X) beschreiben. Sie ist hier indes nicht als Phänomen eines literarischen Innovationsbestrebens, sondern als Ausdruck einer autodestruktiven Gegenwendigkeit des satirischen Textes gefasst.

195 Ich halte es bei der Verwendung dieses Begriffes mit der Definition, welche Anselm Haverkamp vom Anagramm gegeben hat, der sich wiederum wesentlich auf Frederick Ahls Studien der Anagramme in der lateinischen Dichtung stützt (Ahl 1988, 1985): »Anagrammatisch im weiteren

findet die *satura* Verfahren, die Worte selbst anzugreifen, sie der Dissoziation auszusetzen. Im Sinne der oben ausgeführten Idee des ruminierenden Kommentars umschreibt das soeben umrissene Ensemble dissoziativer Figuren die rhetorischen Verfahren einer anhaltenden Verdauungsarbeit am sprachlichen Material: ein Zerbrechen und Zerkauen der Worte und Sätze.

Gemäß dem paradoxen Gedanken einer ›selbstzerstörerischen Entgrenzung‹ wirkt sich ebenjenes zergliedernde Verfahren zugleich als eine enthemmte Produktivität sprachlicher Bestandteile aus.[196] Die Paronomasie greift nicht nur die Integrität des Wortkörpers an, sie löst zugleich eine Proliferation der sprachlich konstituierten Bedeutungen aus. In diesem Sinne eignet ihr ein genuin kritisches Potential, das Jonathan Culler in Bezug auf den Wortwitz verdeutlicht:

> [P]uns […] demonstrate [the] instability, the mutability of meaning, the production of meaning by linguistic motivation. Puns present us with a model of language as phonemes or letters combining in various ways to evoke prior meaning and to produce effects of meaning – with a looseness, un-predictability, excessiveness, shall we say, that cannot but disrupt the model of language as nomenclature.[197]

Schon der Erzhund Diogenes kultivierte das Wortspiel, das Wörtlichnehmen der Sprache, als Mittel der Kritik am (platonischen) Idealismus.[198] Im *pun* hat der kynisch-satirische Gestus der *reductio ad materiam* sein einschlägiges sprachliches Verfahren: Die *satura* konfrontiert den geistigen Sinn mit der Sinnlichkeit der Sprache als dessen uneingestandener Bedingung. Gegen das Primat des Ide-

---

Sinne heißen alle ähnlichen Umstellungen, durch die ein Wort in ein anderes oder mehrere andere Wörter verwandelt oder über den weiteren Kontext, mit mehr oder weniger Rücksicht auf Reste und Verdoppelungen, verteilt ist.« (Haverkamp 2010, 137)

196 Zwar hat Musgrave (2014, hier: 27) die dem Grotesken inhärente Verschränkung von Kreativität und Zerstörung deutlich erkannt, aber indem seine an Bachtin orientierte Konzeption dieser kreativen Zerstörung den Akzent überdeutlich auf die Kreativität legt (»Menippean satire as a grotesque form [!] of literature is exemplary of the tendency for form [!] to emerge from apparent [!] decomposition«), zielt sie an den hier skizzierten Verfahren der kynischen *satura* vorbei. Was aus der menippeischen Arbeit am Sprachmaterial hervorgeht, ist nicht »Form«, sondern Zerstreuung, Dissemination.

197 Culler 1988, 14. Der Wortwitz oder Kalauer wird in der folgenden Lektüresequenz eine entscheidende Rolle spielen.

198 Die ›Rhetorizität‹ des kynischen Münzumwertens (παραχαράττειν τὸ νόμισμα) hat R. Bracht Branham in aller Deutlichkeit herausgestellt: »Of this main group of anecdotes that cite Diogenes' words verbatim, almost one in six depends for its effect on some kind of pun or wordplay, including some of the most famous […]. Many others depend on quotations and parodies of the poets. The remaining *chreiai* that simply paraphrase Diogenes or describe a significant act (rather than quote him) are no less rhetorical in character.« (Branham 1996, 87)

ellen bringt sie die Widerspenstigkeit der Worte und Buchstaben zur Geltung.[199] An Horaz' programmatisch kontaminiertem *sermo merus*[200] wurde dies ebenso deutlich wie an der typisch menippeischen Deformation des Seins (*est*) ins Fressen (*ēst*) bei Varro – Letzteres ein römischer Wortwitz, von dem insbesondere Petron nicht genug bekommen kann.

Einen Gedanken Bachtins weiterführend, der im Oxymoron die charakteristische Figur der menippeischen Widersprüchlichkeit identifiziert,[201] kann man im Hinblick auf das hier angedeutete anagrammatische Verfahren sagen: Die paradoxe Rhetorik der Menippea operiert als eine Schreibweise der Widerrede auf allen Ebenen bis hinunter zu den sprachlichen Bestandteilen. Im Anagramm wendet sich das geschriebene Wort gegen sich selbst, um – in demonstrativer Paradoxie – andere, entgegengesetzte Bedeutungen zu produzieren. Dergestalt realisiert der menippeische Text *in verbis* jene Schizophrenie, die oben als Kennzeichen einer Welt-Satire begegnete, welche sich selbst als Teil der verrückten Welt weiß.[202]

In dieser Selbstwidersprüchlichkeit liegt zugleich die unterste Ebene dessen, was ich als die radikale Paratextualität des grotesken Textkörpers beschrieben habe: Das Wort, das sich (permutativ) von sich selbst in immer neue Bedeutungen abspaltet, vollzieht gleichsam die Dissoziation von Text und Paratext in der Mikrologie des Lexemkörpers; es dédoubliert sich in seine eigenen subversiven Fußnoten.[203]

---

199 Damit spezialisiert sich der *kynikos tropos* nicht zuletzt auf die Provokation einer Philosophie, die sich selbst über die sprachmaterielle Bedingtheit des Gedankens hinwegtäuscht. Vgl. zu diesem anti-philosophischen Gestus der Menippea Auerochs 2010, 148.

200 *Sermo merus* ist dabei durchaus nicht das einzige poetologische Kofferwort im ersten Satirenbuch. Nicht weniger prägnant ist die Rede vom *limatior* [Lucilius] in sat. I,10,65: *limatior* ist ein Vexierbild aus Ausgefeiltheit und Raffinesse (*lima* [Feile]) und jener schlammigen Hybridität (*limus* [Schlamm, Kot]), die Horaz Lucilius nachsagt (Hor. sat. I,4,11). Ferriss-Hills Bemerkung: »puns are largely absent from Roman satire« (2015, 237, Anm. 95), wird sich im Zuge der hier vorgelegten Lektüren als unhaltbar erweisen.

201 Vgl. Bakhtin 1968, 118; zur »Stilistik des Oxymorons« am Beispiel Naborowskis vgl. auch Lachmann 1983, 135–147.

202 S.o. zur Gegenwendigkeit der menippeischen Luftreise (Kap. I.2.4).

203 Auf der makrotextuellen Ebene entspricht dieser monströsen Paratextualität des Wortes exemplarisch das groteske Druckbild nach-antiker *textus*, wo die zentrale(n) Schriftkolumne(n) von marginalen Glossen und Fußnoten gerahmt erscheinen, wobei diese Anmerkungen mithin unkontrolliert in den Haupttext hineinwuchern. Dabei macht sich gerade im Falle dieser Paratextualität die subversive Dynamik des Parergonalen geltend; steht doch, wie Meinolf Schumacher hervorgehoben hat, der Textbegriff seit dem Mittelalter in einem unlöslichen Abhängigkeitsverhältnis zur kommentierenden Glosse, dem er entgegengesetzt wird: »Erst die Glosse macht den Text zum Text«, spitzt Schumacher seine wortgeschichtliche Studie zu (Schumacher 2006, 207–227).

2.10 Statt einer Zusammenfassung: Permanente Parekbase

Das Konzept des grotesken, von einer Vielzahl von Bruchlinien durchfurchten Textkörpers, wie ich es in diesem Kapitel entworfen habe, versucht die sich entziehende Unform der *satura* als eine liminale Dynamik beschreibbar zu machen. Meine Lektüren werden mithin zuallererst den Grenzziehungen nachzugehen haben, aus denen die Satire ihre Energie gewinnt. Eine programmatische Grenzziehung hat der erste Teil dieses Versuchs bereits nachvollzogen: Mit dem paradoxen Urteil, es handle sich bei seinem Schreiben nicht um Poesie, setzt sich Horaz' vierte Satire ins paratextuelle Abseits zur eigentlichen, hohen Dichtung eines Ennius. Sein *sermo* degradiert sich also gleichsam zum gelehrsamen Kommentar, indem sich der Satiriker aus der Zahl ([*ex*] *numero*; Hor. sat. I,4,40) der Dichter ausnimmt. Schon im Doppelsinn des Wortes *numerus*, das auch als Metrum verstanden werden kann,[204] kündigt sich die dekonstruktiv zu nennende Ambivalenz dieser Abgrenzung an: Gerade im Hinblick auf den *numerus* erscheint die hexametrische Satire ja durchaus als Dichtung. Bei Horaz wird die vermeintlich bescheidene Herabsetzung, wie gesehen, zum Anlass für eine gelehrsame *digressio*, in deren Zuge sich die ›prosaische‹ Satire zum Paradefall eines poetischen Textes mausert. Als eine Dichtungsart, die keine sein will, wird die *satura* also zur Bühne einer subversiven Dynamik des Paratextuellen. Die (poetologische) Leitfrage, die der satirische ›Kommentar‹ verhandelt, ist die Frage nach dem, was »genug sei« (*satis est*).[205] In diesem etymologischen Wortspiel kondensiert sich auf exemplarische Weise die pervasive Selbstreflexivität der *satura*.

Man muss sich die Brisanz dieser Pervasivität bewusst machen: Die *satura* radikalisiert die bekannten Formen der Metapoetik insofern, als hier quasi jede Sequenz als eine metapoetische gelesen werden kann: Insofern der Name dieser Dichtung, das ›Genug‹ oder ›Zuviel‹, mit dem Gegenstand ihrer fortgesetzten Verhandlungen konvergiert, lesen sich satirische Texte als permanente Topologie ihrer selbst. Dies bestätigt sich gerade mit Blick auf die monströse Menippea. Denn wie der Durchgang durch die von der Forschung als charakteristisch identifizierten Motive des menippeischen Textes zu zeigen vermag, sind die Spezifika, die kanonischen ›Textbausteine‹ dieses Schreibens[206] als eine Topik der Selbstreflexion zu betrachten: Himmelsreise und Absturz als Darstellung des prosimetrischen Stilgefälles, Schwellendialog als Reflexion auf die Liminalität des Paratextuellen, die Sokrates-Figur

204 Auf den Doppelsinn des Wortes verweist auch Gowers 2012, hier: 151.

205 Vgl. das Spiel mit der Wendung (*satis esse*) Hor. sat. I,1,62, 120; I,4,40–41, 54; I,5,12–13; I,10,7–8, 76. Dazu Dufallo 2000 sowie Kap. II.3.1.

206 Es handelt sich um den Begriff, mit dem Fuchs die von Bachtin, Frye und Koppenfels identifizierten Merkmale der menippeischen Tradition bezeichnet (vgl. Fuchs 2006 insbes. Kap. 2.4).

als Personifikation des grotesken Textkörpers mit seiner Inkommensurabilität von Sprachleib und geistigem Gehalt, der Gastmahldiskurs schließlich als Poetik der Einverleibung und Metaphorologie der *écriture-lecture*.[207]

Satiren sind also immer zugleich ihre eigenen Kommentare; und gerade darin liegt ihre inhärente Tendenz zur Dissoziation. Die berüchtigte Formlosigkeit der Satire ist mithin auf den Umstand zurückzuführen, dass der satirische Text permanent auch mit sich selbst beschäftigt ist.

Der soeben skizzierte, innige Nexus von Unform und Selbstreflexivität lässt sich mit einer berühmten Formulierung von Friedrich Schlegel treffend umschreiben: Die *satura* vollzieht die »permanente Parekbase«,[208] das ständige reflexive Aus-sich-heraus-Treten des grotesken Textkörpers. Zu Recht hat man die Wurzeln dieser für die frühromantische Theoriebildung so zentralen Figur der Reflexivität in der Alten Komödie lokalisiert.[209] Wenn hier indes die reflexive *parabasis* zum strukturellen Merkmal der *satura* erklärt wird, impliziert das gegenüber der Bühnen-Situation der Komödie eine entscheidende Verschiebung: Als ein *genus scribendi* (Hor. sat. I,4,65) inszeniert die *satura* das parabatische Heraustreten im Modus der Schriftlichkeit. Es sind, anders gesagt, die Ausstülpungen des *Text*körpers, in denen sich die radikale Reflexivität dieser Unform realisiert.[210]

An dieser Stelle sei noch einmal die lapidare Bemerkung Flögels in Erinnerung gerufen, die am Anfang dieses Versuches stand: »[D]as Sonderbare der Form«, hieß

207 Um es also noch einmal zu betonen: Jene ›narrativen‹ Bausteine, die der Forschung zur Unterscheidung der »handlungsbetont[en]« Menippea (Koppenfels 2007, 25) von der rhetorisch-diskursiven Verssatire gereicht hat, sind tatsächlich allzu durchsichtige allegorische Inszenierungen literarischer Selbstreflexivität. Koppenfels' wichtiger Präzisierung, dass menippeische »Fiktionen« ostentativ »auf ihren figurativen Charakter verweisen« (Koppenfels 2007, 25), wäre in diesem Sinne Nachdruck zu verleihen.

208 KFSA XVIII, 85.

209 Zum Einfluss der Komödie insbesondere auf das Denken der Schlegel-Brüder vgl. Kraft 2012.

210 Gerade die prominente (Para-)Textualität der *satura*, das sich allenthalben manifestierende Bewusstsein der satirischen Texte für ihre Schrift- oder Buchförmigkeit, hat in der Komödie kein Vorbild. Brian W. Breed hat die genuine Schriftlichkeit der *satura* (*romana*) unlängst am Beispiel der lucilianischen Satiren herausgearbeitet: »Lucilius chose to cast satire's audience specifically in the role of readers and himself as a writer of books […]. Satire was born textual.« Tatsächlich vermag Breeds Studie zu zeigen, dass bereits die früh(st)e Satire die selbstreflexive Verhandlung ihrer Rezeption, d. h. die oftmals dialogische Auseinandersetzung des Autors mit der Leserschaft seiner Schriften, zu ihren zentralen Anliegen zählte. Gerade darin, so möchte ich hier anschließen, dass sie die selbstreflexive *parabasis* des Komödiendichters zum Modell für ihre fortgesetzte schriftliche Selbstverständigung macht, ist die komische Erbschaft der *satura* zu erkennen. Dieser Aspekt – die parabatische Selbstreflexivität des schriftlichen Textes, wie er sich im Dialog mit der Leserschaft prominent manifestiert – ist für die in diesem Buch beleuchteten Autoren des 18. Jahrhunderts von einschlägiger Bedeutung.

es dort, »trägt sogar oft vieles bey, die Satyre komisch zu machen.«[211] Tatsächlich liegt die poetologische Pointe der *satura* im tragikomischen Umstand, dass der satirische Text mit jeder reflexiven Ausstülpung die Unform steigert, die zu kommentieren er sich genötigt sah.

Die folgenden Kapitel dieses Buches werden, auf den Spuren satirischer Gegenwendigkeit, verschiedene Ausprägungen und Aspekte dieses monströsen Schreibens erkunden. Dabei besteht, dies sei hier vorausgeschickt, keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit; weder, was die Präsentation einzelner Autoren angeht,[212] noch im Hinblick auf die Behandlung aller potentiell relevanten Texte und Autoren.[213] Geboten wird vielmehr eine Reihe paradigmatischer Lektüren.

Die verdächtig einfache Grobstruktur des Buches subsumiert diese Lektüren unter den weitgefassten historischen Indices ›Antike‹ und ›Aufklärung‹. Die Alliteration der Epochenbegriffe überlagert dabei eine andere, nicht weniger problematische Doppelformel: den Dualismus von Antike und Moderne. Dass dieser Arbeit nicht daran gelegen ist, dem geschichtsphilosophischen Schematismus einer radikalen Differenz, ja Opposition von Antike und Neuzeit Geltung zu verschaffen, dürfte sich in den bisherigen Lektüren bereits angedeutet haben. Gerade in ihrer Konzentration auf die ausgeprägte Selbstreflexivität der *satura* leisten die hier unternommenen Studien vielmehr *nolens volens* eine gewisse Demontagearbeit an der Antithese von Antike und Moderne.[214] Dabei geht es jedoch weder

---

211 Flögel 1784, 294.

212 Die angekündigten ›Aspekte‹ sind in diesem Sinne zu verstehen: Die Überschriften der einzelnen Kapitel indizieren zum einen jeweiligen die Vorzeichen, unter denen die Tradition des monströsen Schreibens hier zur Geltung kommt. Sie bedeuten aber zugleich einen entschieden gesetzten Fokus der Betrachtung, markieren also einen Sehepunkt, der andere Aspekte der untersuchten Werke und Autoren notwendig in den Hintergrund treten lassen, ja aus dem Blick verlieren muss.

213 Tatsächlich verdankt diese Arbeit einen ganz eigentümlichen Glanz den vielen abwesend-anwesenden Autoren, die darin lediglich im Hintergrund mitreisen und nur vereinzelt als Stichwortgeber auftreten (zu denken ist hier etwa, um nur einige zu nennen, an Persius und Juvenal, den Seneca der *Apocolocyntosis* und natürlich Lukian, ebenso an Swift, Sterne, Rabener, Hippel, Lichtenberg und andere, die, frei nach Tacitus, *praefulgent eo ipso, quod paene non videntur*). Man möge in den Lücken dieses Buches die Spuren einer langsamen Philologie, mithin jene »offen gelassenen Thüren« erkennen, die nach Nietzsche das ›gute‹ Lesen auszeichnen (KSA 3, 17).

214 Wenn ›Antike‹ und ›Aufklärung‹ in diesem Sinne vor allem als praktische alte Namen zu verstehen sind, so ist mit dieser Relativierung der verwendeten Epochenbegriffe dennoch die Relevanz der historischen Situation für die gelesenen Texte keineswegs bestritten. Wie wenig hier darauf gezielt wird, die Differenz zwischen Antike und Neuzeit schlechterdings einzuebnen, lässt sich an den *Transformationen* (Kap. III.1) ablesen, die den zweiten Teil dieses Buches einleiten. Dass übrigens ausgerechnet die für den Begriff einer emphatisch modernen Dichtung so engagierten Romantiker, namentlich der altertumswissenschaftliche *studiosus* Friedrich Schlegel, ein ausgeprägtes Bewusstsein für die paradoxe Modernität der antiken Satire hatte, kann ich hier nur andeuten (einschlägige

darum, antike Texte durch den Hinweis auf ihre ›Modernität‹ zu nobilitieren, noch soll hier jene unerquickliche Arbeit der Schuldeneintreibung betrieben werden, als die sich einflussphilologische *reception studies* zuweilen ausnehmen. Vielmehr versuchen die verschiedenen Kapitel lesend, in eingehender Aufmerksamkeit auf den einzelnen Text, zwischen der ewigen Wiederkehr des Gleichen und dem geschichtsphilosophischen Genialismus des Nie-Dagewesenen zu lavieren. Eine solche, paradigmatisch prozedierende Archäologie literarischer Selbstreflexion – *reflexio* wörtlich verstanden als zergliedernde Gegenwendung des Schreibens auf sich selbst – will den untersuchten Texten in ihrer widerspenstigen Exemplarizität gerecht werden.[215] Auf denn.

Hinweise auf diesen Zusammenhang hat Benne 2011, 31–33 gegeben). Es ist dies ein Kapitel der Rezeptionsgeschichte, das eine ausführliche Behandlung verdient.

215 Vgl. zur Eigenheit des Exemplarischen Agambens Überlegungen zum Begriff des Paradigmas (Agamben 2009, 9–39).

Teil II Antike

1 Kritische Fragmente (Lucilius)

Die folgenden Seiten sind dem Versuch gewidmet, Lucilius (*floruit* 130–103 v.u.Z.)[1] als den Stifter einer literarischen Unform zu profilieren. Dafür ist zunächst vom Blick der horazischen *Sermones* auszugehen, die sich Lucilius – wie gesehen – zum Übervater der eigenen Schreibweise erwählen.[2] Tatsächlich lassen sich der horazischen Charakteristik des Ur-Satirikers Elemente einer Poetologie der Ungefügigkeit abgewinnen, die es sodann mit Blick auf die lucilianischen Fragmente selbst zu prüfen und zu erweitern gilt.

Bevor indes Lucilius' eigene Texte in den Blick genommen werden können, ist ein methodologisches Innehalten unabdingbar: Jede Auseinandersetzung mit Lucilius' Werk sieht sich zu aller erst mit dem Problem seiner Lesbarkeit konfrontiert. Von 30 umfangreichen Büchern sind uns nicht mehr als 10 Prozent geblieben, die bis auf das Einzelwort verstümmelten Reste von knapp 1400 Fragmenten.[3] Die drängende Frage, ob angesichts der radikalen Fragmentierung der Texte eine Interpretation überhaupt möglich sei, ist erstaunlich leicht zu beantworten: Nein. Schon nach einem kurzen Blick zeigen sich die zerstreuten, jeglichen Kontexts beraubten Bruchstücke, aus denen das lucilianische Werk besteht, als unlesbar. Allerdings darf die Philologie, wenn sie ihrem Namen Ehre machen will, bei dieser hermeneutischen Kapitulation nicht stehen bleiben. Vielmehr gilt es, die augenfällige Unlesbarkeit der Fragmente in eine Lektüre einzubeziehen, die weder in der bloßen Entzifferung des Wortlauts verharrt, noch im Bestreben um eine kohärente Exegese ihre konjekturale Grundierung zu überdecken sucht. Solche, philologische, Lektüre privilegiert die erhaltenen Worte über den vermuteten Kontext und eine daraus abgeleitete Intention.

Wer aber den Ausgang des Lesens in diesem Sinne bei den Worten nimmt, darf sich nicht wundern, wenn er – oder vielmehr: sie – aus der Unlesbarkeit des Textes nicht herauskommt. Die folgenden Lektüren versuchen, bei der Annäherung an die lucilianische *satura* dieser irreduziblen Crux eingedenk zu bleiben, und sie, darüber hinaus, als ein Anliegen des satirischen Textes zu entdecken. Allen gelehrten Konjekturen zum Trotz wird keine Lesart für sich beanspruchen können, Lucilius' Satiren verstanden zu haben. Wo aber von einem Verstehen nicht die Rede sein

1 Vgl. zur Frage der Lebensdaten Christes und Garbugino 2015, 10. Die Fragmente des Lucilius und ihre Übersetzung werden im Folgenden, wo nicht anders angegeben, aus dieser Ausgabe zitiert. Die jeweils in Klammern ergänzte Nummerierung der Fragmente entspricht der Zählung von Marx. Ich gebe sie hier zur leichteren Auffindbarkeit der Texte mit an.

2 Vgl. die Lektüre von Hor. sat. I,4 in Kap. I.1.4.1 sowie das Horaz-Kapitel, insbes. II.3.1.

3 Vgl. zur Überlieferungslage und Rekonstruktion des Gesamtwerks die ausführliche Einleitung von Krenkel (1970a, 9–40).

https://doi.org/10.1515/9783111001357-003

kann, lässt sich vielleicht über das Nichtverstehen verständig reden. Beginnen wir aber bei Horaz.

1.1 *fuit vitiosus*: Die Perspektive der horazischen Satire

Mit diesem wenig schmeichelhaften Portrait des Gattungsbegründers beginnt die poetologische *parabasis* von Horazens vierter Satire (Hor. sat. I,4,1–13):[4]

> *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*
> *atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,*
> *si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,*
> *quod moechus foret aut sicarius aut alioqui*
> *famosus, multa cum libertate notabant.*
> *hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,*
> *mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,*
> *emunctae naris, durus componere versus.*
> *nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,*
> *ut magnum, versus dictabat stans pede in uno*
> *cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;*
> *garrulus atque piger scribendi ferre laborem,*
> *scribendi recte:*

> Die Dichter Eupolis, Kratinos und Aristophanes und die anderen Männer, von denen die Alte Komödie stammt, pflegten, wenn einer abgeschildert zu werden verdiente, weil er schlecht oder ein Dieb, ein Ehebrecher oder ein Meuchelmörder oder sonst wie berüchtigt war, ihn mit großem Freimut zu brandmarken. Von ihnen hängt der ganze Lucilius ab, ihnen folgte er nach, wobei er nur Metrum und Rhythmus änderte, witzig, mit scharfer Nase, im Versbau allerdings roh. Denn darin lag sein Fehler: In einer Stunde hat er oft zweihundert Verse auf einem Fuß stehend diktiert, als ob das etwas Großes wäre. Weil er schlammig dahinfloss, gab es manches, was man hätte tilgen wollen. Geschwätzig war er und zu faul, die Mühe des Dichtens zu ertragen, des richtigen Dichtens.[5]

Ihrer ursprünglichen, lucilianischen Gestalt nach, so ließe sich die Passage paraphrasieren, ist die Satire auf ebenso charakteristische wie problematische Weise *maßlos*. Die horazische Kritik am Vorgänger überblendet geschickt inhaltliche und stilistische *vitia*, indem sie von der Zügellosigkeit der lucilianischen Invektive auf den ›Grobianismus‹ seiner Verskunst zu sprechen kommt.[6] Am Beginn dieser programmatischen Kritik steht die genealogische Abhängigkeit des Gattungsbegründers von der griechischen Alten Komödie: Der Archeget der römischen *satura* wird

---

4 Eine ausführliche Darstellung der zeitgenössischen Dichtungstheorie, vor deren Hintergrund die horazische Passage zu betrachten ist, findet sich bei Freudenburg 1993, 150–163.

5 Übers. Holzberg 2011.

6 Die Situierung der lucilianischen Satire im Kontext der antiken Stilkritik hat Freudenburg (1992, insbes.150–163) dargelegt. Er exponiert Lucilius als einen Meister des (attizistischen) »rugged style«. Zur politischen Dimension des satirischen Personenspotts vgl. Freudenburg 2002, hier insbes. 17–20.

in eine Reihe mit den *poetae* Eupolis, Kratinos und Aristophanes gestellt, und zwar im Hinblick auf sein freizügiges Brandmarken (*multa cum libertate notare*) von Verbrechern.[7] Bis auf das veränderte Versmaß (*mutatis tantum pedibus*)[8] konvergiere das lucilianische Schreiben mit dem κωμῳδεῖν seiner griechischen Vorbilder.[9] Zwar hat die jüngere Forschung die polemischen Tendenzen dieser fundamentalistischen Darstellung (*omnis pendet*) herausgestellt.[10] Auch ist die Ironie der Tatsache nicht unberücksichtigt geblieben, dass sich Horaz hier von der spöttischen Stigmatisierungspraxis der frühen Satire distanziert, indem er den frühen Satiriker durchaus stigmatisierend mit Personenspott überzieht.[11] Dessen ungeachtet aber hat sich die Passage als *locus classicus* der nach-lucilianischen Satire etabliert: Von Persius stammt die vielzitierte Wendung, Lucilius habe sich an seinen Gegnern regelrecht die Zähne ausgebissen (Pers. sat. I,114–115): »*secuit Lucilius urbem/ te, Lupe, te, Muci, et genuinum fregit in illis*« – »gegeißelt hat Lucilius die Stadt/ dich, Lupus, und dich, Mucius, und einen Backenzahn sich gebrochen an ihnen«. Die drastische Körperlichkeit der Beschreibung zeigt den Satiriker als einen erbarmungslosen, unermüdlichen Zergliederer. Persius spitzt hier die horazische Formulierung zu, Lucilius habe »die Stadt mit viel Salz abgerieben [d. i. mit scharfem Witz durchgehechelt]« – »*sale multo urbem defricuit*« (Hor. sat. I,10,3–4), womit auf die Etymologie der griechischen Diatribe (lat. *sermo*) angespielt ist (διατρίβειν, abreiben). Lucilius' Satire, vom Autor selbst als *sermo* bezeichnet,[12] wird damit in nächste Nähe zur schonungslosen Diskurspraxis der Kyniker gerückt: Der Satiriker gewinnt das Profil

---

7 Vgl. etwa die Darstellung von Rosen 2012, 19–40. Die eingehendste politische Lektüre der vierten Satire hat Gowers 2009a vorgelegt; s. auch die Literatur dort.

8 Tatsächlich ist an den frühen Büchern des lucilianischen Werks ein Übergang von mit der Komödie assoziierten Versmaßen (trochäische Septenare und jambische Senare) zum traditionell heroischen Hexameter zu beobachten. Insbesondere durch diese metrische Metamorphose wird Lucilius zum Pionier der römischen *satura*. Von den weitreichenden Implikationen des hexametrischen Versmaßes für die Poetologie der *satura* war bereits im einleitenden *Versuch über die Satire* die Rede (vgl. Kap. I.1.4); wir werden im Laufe dieses Kapitels darauf zurückkommen. Vgl. grundsätzlich Morgan 2000, insbes. 112–114.

9 Im griechischen Verb verbindet sich die Textproduktion untrennbar mit dem Personenspott, ein generisches Verhängnis, das Horaz hier – mit weitreichenden Konsequenzen – an die römische Satire vererbt. Vgl. Haß 2007, 92, die beiläufig (Haß 2007, 92, Anm. 9) auf den nicht zu vernachlässigenden Umstand hinweist, dass Lucilius nur als ein Autor schriftlicher Werke an diese griechische Tradition anschließen konnte, insofern der Personenspott auf der römischen Bühne strafbar war (Rhet. Her. II,13,19).

10 Insbesondere Freudenburg 1992, Kap. 3, 2002, 17–18; 2010, 274.

11 Gowers 2012, 156.

12 Vgl. etwa das Frg. 1018 (1016), in dem ein Gegner resp. Opfer des Satirikers diesem vorhält: »›*et maledicendo in multis sermonibus differs*‹«– »›und mit deinem Lästermaul zerreißt du (mich? deine Opfer?) in vielen Satiren‹«. Zur Verwendung des Wortes *sermo* in den Fragmenten vgl. Keane 2018.

eines bissigen Hundes, das mitunter auch aus den Fragmenten spricht (Lucil. Frg. 1014–1015 (1095–1096)): »*inde canino ricto oculisque/ involem*« – »dann lasst mich mit dem Fletschen und Augenfunkeln eines Hundes losstürmen«.[13] Mit dem satirischen Kynismus innig assoziiert ist die Idee einer geradezu zwanghaften Parrhesie, eines Sich-aussprechen-Müssens (Lucil. Frg. 949 (957)): »*mihi necesse est eloqui*« – »ich muss reden«, heißt es programmatisch. Gerade die aggressive Parrhesie der lucilianischen Texte ist für die Tradition der römischen *satura* von zentraler Bedeutung: In mehr oder minder nostalgischem Rückblick auf die verlorene Redefreiheit (*libertas*, παρρησία) der republikanischen Zeit[14] variieren die Nachfolger des Lucilius Motive des Nicht-mehr-Sagen-Könnens, der reflexiven Selbstzensur.[15] Die offensive Fremdreferenz, das stigmatisierende Namen Nennen, für das die lucilianische Satire mit Horaz zu stehen kommt, bildet gleichsam das Gespenst der Gattung; einer Gattung, die freilich erst mit Horaz erkennbare Umrisse annimmt.

Indem sich die ›neue‹, horazische Satire auf ein unpersönliches Tadeln von Lastern beschränkt, besinnt sie sich zugleich auf ihre poetischen Qualitäten. Der realweltlichen Entwaffnung der Satire korrespondiert also eine quasi-kompensatorische Poetizität, ein Anspruch auf formale Verfeinerung, mit dem sich Horaz gegenüber dem *inventor* des *genus* profiliert.

Lucilius steht seit Horaz also vor allem für den gattungsspezifischen Verruf der Satire. Gerade als Inbegriff einer poetologisch wie politischen Unform behauptet das mit seiner Person untrennbar verbundene Werk eine enorme literaturgeschichtliche Relevanz.[16]

---

13 Für diese kynische Affiliation der römischen *satura* spricht nicht zuletzt die bereits zitierte Stelle aus den horazischen Episteln, wo das Satirenwerk als *sermones bionei* bezeichnet wird (epist. II,2,60; s. o.). Pointiert fragt Horaz denn auch im apologetischen Teil seiner vierten Satire, ob er etwa »missgünstig und bissig« erscheine (Hor. sat. I,4,93): »*lividus et mordax videor tibi?*«

14 Zum entscheidenden Stichwort *libertas* und seinem politischen Symbolgehalt vgl. Freudenburg 1992, 86–102.

15 Vgl. Hooley 2007, 10–11 zur besonders prominenten Ausprägung dieser satirischen ›Sentimentalität‹ bei Juvenal.

16 In diesem Sinne ist der Einschätzung von Gowers zu widersprechen, der zufolge der Anfang der vierten Satire »effectively renders the *auctor* of Roman satire obsolete« (2012, 135); vgl. indes die differenziertere Darstellung der Einleitung (Gowers 2012, hier: 9–10).

1.2 Zur Unform der lucilianischen *satura*

1.2.1 Schlamm

Horaz' vierte Satire zeichnet das abschätzige Bild eines grobschlächtigen Vielschreibers, dessen Logorhö (*garrulus*) sich in einem unansehnlichen, »schlammigen« Fluss Bahn bricht (*flueret lutulentus*), ohne dass sich der faule (*piger*) Lucilius zur Ausarbeitung (*labor scribendi recte*) dieser hybriden Masse hätte aufraffen können. Kennzeichnend für die *satura* lucilianischer Prägung ist demnach eine Rohheit, die den dichterischen Wert dieser Versmasse [!] fraglich werden lässt. Man hat insbesondere die Fluss-Metapher der horazischen Passage als Stichwort einer kallimacheischen Poetik gelesen, der zufolge es die feine, klare Quelle dem reißenden, schmutzigen Strom zu bevorzugen gelte.[17] Tatsächlich erweist sich die von Horaz bemühte Bildlichkeit des kallimacheischen Apollon-Hymnos als aufschlussreich im Hinblick auf die Poetologie von Lucilius' Unstil (Kall. h. 2.107–109):

τὸν Φθόνον ὡπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδέ τ' ἔειπεν· »Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, αλλὰ τὰ πολλὰ λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.«	Apollo verscheuchte die Missgunst mit dem Fuß und sprach: »Der Strom des assyrischen Flusses ist groß, aber er reißt in seinen Wassern viele Erdreste und eine große Menge Unrat mit sich.«

Es ist nicht so sehr die Grösse des metapoetischen Stroms, die dem Dichtergott missfällt, sondern die Menge an Dreck, die er mit sich führt. Den zahlreichen Erdresten und dem vielen Abfall (πολλὰ λύματα γῆς καὶ πολλὸν […] συρφετὸν) entspricht bei Horaz das, was man an Lucilius' schlammigen Texten zu tilgen wünsche (»*quod tollere velles*«; Hor. sat. I,4,11): verunreinigende Brocken, die dem ebenmäßigen Fluss der Rede im Wege stehen. In diesem Sinne reformuliert das metapoetische Bild den wenige Zeilen zuvor formulierten Vorwurf, Lucilius habe harte, holprige Verse geschrieben (»*durus componere versus*«; Hor. sat. I,4,8).

Indem Horaz dergestalt die mangelnde Glätte der lucilianischen *compositio* hervorhebt, um sie sodann zur prägnanten Metapher des von Schutt verunreinigten Flusses zu erweitern, exponiert er den störenden Fremdkörper als das vordringliche, charakteristische *vitium* der frühen *satura*. Diesen xenolithischen Brocken gilt die Aufmerksamkeit der poetologischen Überlegungen dieses Kapitels. In der

17 Vgl. Gowers 2012, 157 *ad loc.*: »H. alludes most obviously to Callimachus' tirade against the muddy Euphrates versus the pure spring (*Hymn to Apollo* 108), aligning himself with Callimachean restraint and Lucilius is presented as being turgid excess.« Zur Problematik des horazischen ›Kallimacheismus‹ vgl. Kap. II.3.1.

Metapher vom Fluss der Rede, wie sie auch die Fügungslehre der antiken Rhetorik bemüht, kommt dabei anschaulich zum Ausdruck, worin das Problem der mangelnden Textbereinigung liegt: Die intermittierenden Brocken werden als Hemmnis empfunden, sie setzen dem freien Strömen der Rede Widerstände entgegen.[18]

Horaz' stilkritische Polemik gegen seinen Vorgänger richtet sich auf ebendiesen Aspekt, allerdings in rezeptionsästhetischer Perspektive: die holprige, von sperrigen Wortbrocken ge- und unterbrochene *compositio* wird als eine geradezu beleidigende Nachlässigkeit des Dichters empfunden.

1.2.2 Undefinierbarkeit: *schedium – sermo – satura*

Folgt man der horazischen Darstellung, so führt Lucilius' unkontrollierte poetische Produktion zu Texten von markanter Hybridität; Texte, die den Charakter des literarischen Rohmaterials, der *rudis materia* behaupten. Der Ur-Satiriker selbst scheint diesen Blick auf sein Werk zu suggerieren, wenn er in einer vielzitierten Wendung von seinem *schedium*, einer skizzenhaften Stegreifproduktion spricht (Lucil. Frg. 1109 (1279)):

qui schedium fa<ciam tantum non carmina verum>[19]

der (ich nur) Stegreifdichtung (mache)

Paul. Fest. 451,9 L: ›*Schedia*‹, *genus navigii inconditum, id est trabibus tantum inter se nexis factum, unde mala poemata schedia appellantur*.

Paulus, epitome Festi: ›Schedia‹, eine Art rudimentär gebautes Boot, d. h. ein nur aus untereinander verbundenen Planken gemachtes, wonach kunstlose Gedichte *schedia* genannt werden.

Es ist in dieser Bezeichnung eine pseudo- ja antigenerische Tendenz der lucilianischen Selbstreflexion zu erkennen, die für die Unform der *satura* einschlägig bleiben wird: Das *schedium* benennt einen Zustand vor der Formgebung, wie er etwa für private Notate charakteristisch ist.[20] Zu diesem Eindruck des Vorläufigen passt auch die wiederholte Selbstbeschreibung der lucilianischen Texte als *ser-*

---

18 So bedient sich Quintilian bei der Behandlung der *compositio* des Fluss-Gleichnisses, um die Vorzüge einer raffinierten, ausgearbeiteten Syntax (*vinctum et bene collocatum*) gegenüber dem vermeintlich natürlichen, rohen und holprigen (*incompositum*) Stil der Attizisten hervorzuheben (Quint. inst. IX,4,7–8; vgl. dazu auch Freudenburg 1992, 158–162).

19 Es handelt sich um eine Konjektur von Marx; vgl. den Kommentar von Christes und Garbugino 2015, 426.

20 Auf diese Charakteristik der (lucilianischen) *satura* wird zurückzukommen sein (s. u. II.1.6).

mones (Gespräche), ein gerade in seiner scheinbaren Banalität komplexes Wort.[21] Denn *sermo* bezeichnet zunächst die vom gehobenen Diskurs der Poesie und Rhetorik unterschiedene Alltagsrede, und zwar diejenige mehrerer Sprecher: »Poetologisch betrachtet, weist *sermones* auf das ›Niedere‹, Alltagsnahe der Dichtung hin, jedoch auch auf das Dialogische [...], Charakteristika, die auf die Satiren zutreffen und in die literarische Tradition eingegangen sind.«[22] Was diese Beschreibung indes unter den Tisch fallen lässt, ist die Tatsache, dass gerade die mit dem Wort *sermo* assoziierte »*humilitas* und Realitätsnähe«[23] ein poetologisches Problem darstellen, das nicht erst mit Horaz' *Sermones* und ihrer *musa pedestris* virulent wird: niedere ›Dichtung‹ ist, genau genommen, ein Oxymoron. Dichtungen sind vom alltäglichen Sprachgebrauch abweichende Texte, allen voran die hohen Formen des Epos und der Tragödie, von denen sich die lucilianischen Fragmente polemisch distanzieren.[24] Wenn in Lucilius' erstem veröffentlichten Buch, im Kontext einer Kritik der Tragödie, von einer *ignobilitas*, einer ›Primitivität‹ die Rede ist, die ihren Rezipienten »*mirum ac monstrificabile*« – »wunderlich und ungeheuer« erscheint (Lucil. Frg. 658 (608)), liegt es nahe, dies als Selbstzeugnis der satirischen Undichtung zu lesen.[25] Gerade in ihrer scheinbaren Harmlosigkeit entziehen sich Lucilius' *sermones* der traditionellen Dichtungstheorie. Als bloße ›Plaudereien‹ erheben diese Texte keinen Anspruch auf poetische Formvollendung, vielmehr scheinen sie ganz in der Relevanz ihres vielfältigen Stoffes aufzugehen. Dass eine formorientierte Poetik am Zugriff auf das lucilianische Werk scheitern muss, bestätigt sich bereits bei einem oberflächlichen Blick auf die Fragmente. Denn tatsächlich begegnen uns die Reste von Lucilius' *sermones* als ein geradezu frappierend heterogenes Gemenge, als ein schwer zu definierender literarischer »Pudding« (*satura*):

> Die alle Satiren des Lucilius einheitlich bestimmende Eigenart besteht – um es paradox zu formulieren – darin, daß sie, jede einzeln, nicht durch Einförmigkeit geprägt sind, sondern vielmehr durch eine nicht leicht zu überbietende Fülle von Gegensätzen, durch das Nebeneinander verschiedener, sich eigentlich gegenseitig ausschließender Elemente, miteinander streitender Züge, Spannungen und Paradoxien – in der Tat kann man die Vielfalt als den alles einheitlich charakterisierenden Faktor bezeichnen.[26]

---

21 Lucil. Frg. 1017 (1015); 1018 (1016); 1055–56 (1039–40). Vgl. zum *locus* »*sermo*« bei Lucilius neben Haß 2007, 184–185 Keane 2018, sowie das Vorwort zur Edition von Christes und Garbugino (2015, 7). Zum lucilianischen Titel von Horaz' Satiren (*Sermones*) und seiner Programmatik s. Kap. I.1.4, insbes. Anm. 62.

22 Haß 2007, 185.

23 Haß 2007, 185.

24 Vgl. zu Lucilius' Literaturkritik unten, Kap. II.1.4.

25 So Haß (2007, 184), die allerdings auf die hier exponierte poetologische Brisanz des Zeugnisses nicht eingeht.

26 Classen 2001, 63.

Classens prägnante Charakteristik lässt das lucilianische Werk als ebenjene κρᾶσις παράδοξος (widersprüchliche Mischung) erkennbar werden, die die theoretischen Überlegungen des vorausgegangenen Kapitels umrissen haben. Die schiere Heterogonie von Lucilius' überquellendem *mixtum compositum* ist dabei innig verbunden mit einem weiteren zentralen Aspekt seiner literarischen Produktion: dem ›Tagebuch‹- oder Journal-Charakter seines Schreibens. Die jüngere Forschung hat in Lucilius den Begründer der sog. »Persönlichkeitsdichtung«[27] identifiziert, den ersten Autor, der nichts anderes als sein Leben zum Gegenstand seiner radikal subjektiven Darstellungen macht. Es ist einmal mehr Horaz, der diese Perspektive auf das lucilianische Werk verbürgt. Im letzten Aufzug seiner dreiteiligen Auseinandersetzung mit Lucilius, in der ersten Satire des zweiten Buches, charakterisiert Horaz die Schriften seines Vorgängers als votivtafelartige Geständnisse: Wie treuen Gefährten[28] habe Lucilius seinen Büchern alles in schonungsloser Offenheit anvertraut (Hor. sat. II,1,30–34). Anders gesagt: Lucilius schreibt schlichtweg alles auf, was ihn betrifft. Die Unform seines Werks ist die Unform seines Lebens, ein *bio-graphein*. Auf diesen zentralen Aspekt ist am Ende dieses Kapitels zurückzukommen.

Zunächst ist der Befund, dass Lucilius' Texte dem Namen der *satura* alle Ehre machen, poetologisch zu präzisieren: Als bemerkenswerter literarischer Innovator darf der republikanische Satiriker insbesondere im Hinblick auf seine Sprach- und Registermischung gelten.[29] »Unbekümmert um gewisse literarische Konventionen«, so Karin Haß, pflege Lucilius »seinen ganz individuell-uneinheitlichen Stil«.[30] Seine Satiren kombinieren Prosaisches mit Poetischem, Obszönitäten mit ironischer Erhabenheit, sie vermengen die lateinische mit der griechischen und verschiedenen italischen Sprachen, und eine altehrwürdige Lexik mit »Neologismen, die sich durch besondere Häufigkeit und Kühnheit auszeichnen«.[31] Auch in dieser Eigenheit behauptet das lucilianische Werk eine markante literaturgeschichtliche Originalität: »Das bewusste Neben- und Ineinander von Verschiedenem mochte den Leser

---

27 Haß 2007; vgl. auch Roman 2014, 36–42.

28 Tatsächlich hat man die metaphorische Rede von den Büchern als den treuen Gefährten des Autors (*velut fidis sodalibus*; Hor. sat. II,1,30) aus einem Lucilius-Fragment rekonstruiert (Lucil. Frg. 190a–191a (191–192)).

29 Vgl. Haß 2007, 196: »Auffällig ist insgesamt die sprachliche Vielfalt: Lucilius nimmt sich nicht nur mit seinen obszönen Ausdrücken, sondern überhaupt dadurch, dass er so viele sprachliche Ebenen und Stile spielerisch anwendet, Freiheiten heraus, die sich in dem Maße die Literaten in Rom bislang nicht geleistet hatten.« Zur Sprache der lucilianischen Satiren grundlegend Mariotti 1960; Petersmann 1999.

30 Haß 2007, 196.

31 Classen 2001, 64.

des republikanischen Rom verblüffen, den Leser, der zusätzlich Dichtung auf gehobenem Niveau erwartet, provozieren.«[32]

Tatsächlich, so wird man diesen Befund zuspitzen dürfen, zeigt sich die *satura* des Lucilius als ein Beispiel jener stilistischen Monstrosität, gegen die sich die Quintilian'sche Redekunst im emphatischen Rekurs auf Horaz' *Ars poetica* verwahren wird (Quint. inst. VIII,3,60): »[…] *vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat*«. Als ein »solches Ungeheuer« (*tale monstrum*), wie es Horaz am Beginn seiner Einheitspoetik evoziert, begegnet uns das lucilianische Werk. Inbegriff dieser problematischen Hybridität ist die Missachtung des *latinitas*-Gebots, die Verunreinigung der Sprache durch »fremdsprachige[] Einsprengsel[]«,[33] für die Lucilius berühmt-berüchtigt war. So ist der abschließende *Sermo* von Horaz' erstem Satirenbuch nicht zuletzt eine dialogische Auseinandersetzung mit der Frage nach Lucilius' Sprachmischung. »*magnum fecit quod verbis Graeca Latinis/ miscuit*« – »Großes hat er geleistet, indem er griechische unter lateinische Worte mischte« (Hor. sat. I,10,20–21), lässt Horaz die Verehrer des Lucilius zu Wort kommen, um sie gleich im Anschluss mit einem Stoßseufzer als verblendet zu desavouieren: Als römischer Dichter Griechisches zu schreiben, sei ebenso unsinnig, wie Holz in den Wald zu tragen (*in silvam ligna ferre*; Hor. sat. I,10,34). Im selben Zug, in dem er Lucilius als den noch unausgefeilten *auctor* einer genuin römischen, von den Griechen unberührten Dichtung würdigt (*carmen Graecis intactum*; Hor. sat. I,10,66), spricht sich Horaz polemisch für die Reinheit der lateinischen Dichtersprache aus: an der gattungsspezifischen *romanitas* der Satire hängt, so das Argument, das Gebot ihrer *latinitas*.

Tatsächlich sind die charakteristischen Gräzismen des lucilianischen Werks die prominentesten Steine des Anstoßes, zumal des stilistischen. Sie stehen exemplarisch für die ungetilgten Irritationsmomente seiner schlammigen, holprigen *compositio*.[34] Als paradigmatische Fremdkörper im satirischen Text geraten die *verba graeca* denn auch in den Fokus der folgenden Lektüren.

---

32 Haß 2007, 196.

33 Haß 2007, 196.

34 Zwar ist Lucilius bei Weitem nicht der einzige römische Autor, in dessen Werk sich griechische Worte nachweisen lassen. Dennoch nimmt er *in puncto* sprachlicher Hybridität eine Sonderstellung ein. Dies bestätigt auch Macrobius, der seine Bemerkung, Vergil habe in seine Dichtung auch »*Graeca verba*« eingefügt (»*inseruit*«), um den Hinweis darauf ergänzt, dass Lucilius zuerst (»*in primo*«) mit diesem Verfahren hervorgetreten sei (Macr. sat. 6,4,18). Die Wortwahl – *Graeca verba inserere* – ist theoretisch bedeutsam. Auch Quintilian definiert den geographisch konkretisierten Barbarismus als denjenigen Fall, »*si quis Afrum vel Hispanum Latinae orationi nomen inserat*« – »wenn jemand der lateinischen Rede ein afrikanisches oder spanisches Wort einfügt« (Quint. inst. I,5,8). Die Wendung vom ›Einfügen‹ (*inserere*) des fremden Wortes nimmt eine doppelte Verortung der

1.3 Das fremde Wort

1.3.1 *tota nostra* – zur *romanitas* und Glottophagie der *satura*

Indem Horaz die *verba graeca* aufs poetologische Tapet seiner Lucilius-Kritik bringt, rührt er an einen für die antike wie für die neuzeitliche Satiretheorie einschlägigen Topos: die *romanitas* der *satura*. Tatsächlich beginnen herkömmliche Literaturgeschichten den Abschnitt zur antiken Satire gemeinhin mit dem Hinweis darauf, dass es sich bei der Verssatire um die römische Gattung schlechthin handelt.[35] So wird denn Lucilius auch etwa in Michael von Albrechts *Geschichte der römischen Literatur* als »der originellste und vielleicht ›römischste‹ aller römischen Dichter«[36] nobilitiert. Weniger wohlmeinend ausgedrückt, handelt es sich bei der von Lucilius gestifteten Satire um die einzige Gattung, welche der römische Kulturkreis ganz für sich reklamieren kann, insofern sie nicht von den Griechen übernommen wurde: »*satura quidem tota nostra est*« – »immerhin die Satire ist ganz die unsrige [Erfindung]«, konstatiert Quintilian in seiner Diskussion der poetischen Formen geradezu erleichtert (Quint. inst. X,1,93). In Quintilians berühmtem Diktum kondensiert sich also der wunde Punkt der römischen Kulturnation, nämlich ihr parasitäres Verhältnis zum unterworfenen Griechenland. Den Ruf der notorischen *romanitas* hat der Satire indes nicht nur die Tatsache eingebracht, dass für ihre hexametrische Form kein griechisches Vorbild existiert. Er ist gerade mit den frühen, republikanischen Satirikern (Lucilius und Varro) untrennbar verbunden, deren Werk bei aller Undefinierbarkeit den Geist eines markanten Römertums atmet, ja mithin geradezu aggressiv chauvinistische Tendenzen kultiviert. Diese finden ihren prominentesten Ausdruck in einem kulturkritischen Konservatismus, der in der gräzisierenden Verweichlichung römischer Sitten eine Erosion republikanischer Grundwerte erkennt. Bemerkenswerterweise ist der primäre

---

rhetorischen Hybriditätsdebatte vor: Tatsächlich erscheint die Inkorporation von *verba peregrina* ebenso als eine Angelegenheit der Wortwahl (*lexis*) wie ihrer Fügung (*compositio*). Das lateinische Verb *inserere* – »einfügen«, »dazwischen pflanzen«, »einpfropfen« – impliziert dabei zugleich die irreduzible Hybridität dieses kompositorischen Verfahrens. Vgl. zur Mischsprachigkeit der lucilianischen Satiren allgemein und zur Verwendung griechischer Wörter die grundlegenden Studien von Mariotti 1954, 1960; Argenio 1963; Petersmann 1999; Chahoud 2004. Auch Adams hat dem Phänomen des Code-Switching bei Lucilius Aufmerksamkeit geschenkt (Adams 2003, insbes. 326–327).

35 Vgl. etwa von Albrecht 2012, 57: »Die original römische *satura* tritt mit Lucilius ebenfalls in der zweiten Hälfte des 2. Jh. auf den Plan.«, sowie der Abschnitt zur Satire von Albrecht 2012, 206: »Die *satura*, eine spezifisch römische Gattung […]«, und 207: »Die *satura* ist ein einheimisches Gewächs […].«

36 Von Albrecht 2012, 214.

Einsatzpunkt dieser Kritik an der kulturellen Graecomanie die Sprache (Lucil. Frg. 21–22 (15–16)):[37]

porro, ›clinopodas‹ ›lychnos‹que ut diximus semnos, *ante ›pedes lecti‹ atque ›lucernas‹*	ferner *›pieds de lit‹* und *›chandeliers‹* wie wir feierlich sagten, anstatt ›Bettfüße‹ und ›Lampen‹[38]

Die philologische Rekonstruktion verortet das Fragment aus dem ersten Satirebuch im Kontext eines *concilium deorum*, einer fiktiven Götterversammlung also, und legt die Kritik am gräzisierenden Modevokabular einer römischen Gottheit in den Mund.[39] Lucilius nützte demnach die parodistische Adaptation des epischen Götterrat-Motivs[40] zur sprachpuristischen Polemik gegen die Überfremdung des Römischen. In diesem Sinne erkennt man dem Satiriker Lucilius – auch in Bezug auf zahlreiche weitere Fragmente – die Rolle eines Sprach- und Stilkritikers zu, der in der virulenten Frage nach der *latinitas* eine dezidierte Stellung bezieht.[41] Klar ist: Fragen des Kulturtransfers resp. der kulturellen Hybridität sind der römischen Satire gleichsam in die generische Wiege gelegt. Vor dem Hintergrund des ästhetischen Verdikts, das sein Nachfolger Horaz über den Erfinder der *satura* verhängt, gewinnt das Römertum des Lucilius allerdings paradoxe Züge. Geht man nämlich von der horazischen Darstellung aus, so hat den Gattungsbegründer ein Schicksal von geradezu tragischer Ironie ereilt. Scheint doch der kultur- resp. sprachkritische Impetus seiner Texte gleichsam über der sinnlichen Übermacht der Barbarismen in Vergessenheit geraten, und Lucilius als ein allzu griechischer Römer in die Literaturgeschichte eingegangen zu sein. Diesem irritierenden Befund ist weiter nachzugehen.

Ironischerweise scheint gerade der Umstand, dass sich der Satiriker unermüdlich an der grassierenden ›Vergriechung‹ Roms abarbeitet, dazu zu führen, dass die *satura romana* ihr eigenes Ideal der *latinitas* immer aufs Neue verfehlen muss. Denn eben durch die mithin obsessive Beschäftigung mit ihren irreduziblen griechischen Einflüssen gewinnt die römische Satire ihre paradoxe Hybridität. Man kann

37 Vgl. Petersmann 1999, 298; Baier 2001 (hier: 41–42).

38 Vgl. Christes und Garbugino 2015, 25: »ferner *›pieds de lit‹* und *›chandeliers‹* (führt er [= Lupus?]), wie ich schon sagte, feierlich-aufgeblasen (im Munde), vorher (nannte man das, wie es sich gehört), ›Bettgestellfüße‹ und ›Lampen‹.«

39 Im Einklang mit der Mehrheit der Kommentatoren identifiziert Krenkel (1970a, 113) Romulus als Sprecher; vgl. auch Classen 2010, 147.

40 Vgl. dazu Connors 2005, 127; Manuwald 2009.

41 Vgl. etwa Dihle (1957, hier: 179), der dem neunten Buch der lucilianischen Satiren die sprachpuristischen Diskussionen des Scipionenkreises abliest. Vgl. Ronconi 1963, 516: »indubbiamente, Lucilio, almeno in teoria, seguiva l'ideale di una pura *latinitas*.«

diese Hybridität als das Resultat jenes imperialistischen Unterwerfungsprozesses betrachten, den Horaz in die berühmte Formel von der *Graecia capta* gießen wird (Hor. epist. II,1,156–157): »*Graecia capta ferum victorem cepit et artis/ intulit agresti Latio.*« – »Das eingenommene Griechenland nahm den ungeschlachten Sieger ein und brachte die Künste ins ländliche Latium.« Das reziproke Unterwerfungsverhältnis, das Horaz umschreibt, besteht einerseits aus der militärischen Eroberung Griechenlands durch die Römer, andererseits aber aus der nicht weniger tiefgreifenden Domestizierung der latinischen Wildheit durch die griechischen *artes*, die Künste und Wissenschaften. Die Einverleibung Griechenlands ins römische Reich impliziert nicht zuletzt die Einverleibung einer hochentwickelten Kultur und ihrer gepflegten Semantik,[42] deren primäres Medium die Sprache ist. Dabei zeugt das Korpus der lucilianischen Satiren geradezu exemplarisch von dieser *Glottophagie*[43] des römischen Imperiums an einer *Graecia capta*; von einem Inkorporationsprozess nämlich, der keineswegs als eine restlose Assimilation gedacht werden kann. Denn wie an den Fragmenten des Lucilius allzu deutlich wird, hinterlässt das einverleibte Idiom im imperialen Sprachpansen seine Spuren: Brocken unverdauter Fremdwörter, an denen sich die Satire ihre sprichwörtlichen Zähne ausbeißt.

1.3.2 Die satirische Sprachkritik und ihre Komplikationen

Um noch einmal das einschlägige Fragment zu zitieren (Lucil. Frg. 21–22 (15–16)):

porro, ›clinopodas‹ ›lychnos‹que ut diximus semnos *ante ›pedes lecti‹ atque ›lucernas‹*	ferner ›*pieds de lit*‹ und ›*chandeliers*‹ wie wir feierlich sagten, anstatt ›Bettfüße‹ und ›Lampen‹

Gegenüber der oben angeführten, kulturpolitischen Lesart des Textes möchte ich hier dem Wortlaut von Lucilius’ Fragment höhere Aufmerksamkeit schenken. Wie sich zeigen wird, führt die darin aufgeworfene Frage nach dem fremden Wort nämlich ins unruhige Zentrum der lucilianischen *satura* und ihrer Poetologie.

Die Kritik am griechischen Slang richtet sich zunächst polemisch gegen die Fremdkörper im einheimischen Idiom. Indem die Satire anklagend auf die Wortein-

42 Zum Begriff der gepflegten Semantik vgl. Luhmann 1980, hier: 13.

43 Mit dem Begriff, den Louis-Jean Calvet in die postkoloniale Forschung eingebracht hat, lässt sich das Tilgen des einheimischen Idioms durch die aufoktroyierte Kolonialsprache als eine destruktive Sprachfresserei begreifen (Calvet 1974).

wanderer, die *verba peregrina*[44] zeigt, markiert sie deren mangelnde Assimilation, ihre problematische Fremdheit. Damit scheint das Fragment eine Unterscheidung von ›eingebürgerter‹, normaler Rede einerseits und markiert fremder, mithin affektiert-gezierter Rede andererseits zu zementieren; eine Unterscheidung, die seit jeher die rhetorisch-poetologische Sprachreflexion prägt. So strukturiert die *elocutio*-Lehre der aristotelischen *Poetik* eine Opposition von unmarkiertem und markiertem Sprachgebrauch, die mit dem Gegensatzpaar ›vertraut, eigen‹ vs. ›fremd‹ kongruent geht. Erstes und sinnfälligstes Beispiel für das dem allgemein Gebräuchlichen Entgegenstehende einer Rede (τὸ παρὰ τὸ κύριον) ist das Fremdwort, γλῶττα genannt.[45] Als das vom »Gebräuchlichen«, von Jedermanns Sprache (τὸ κύριον) Abweichende konvergiert die γλῶττα mit dem Wortgebrauch »der anderen« (ἕτεροι).[46] Mit Blick auf das Lucilius-Fragment heißt das: Die affektierte Verwendung importierter, vom eingebürgerten Sprachgebrauch abweichender Fremdwörter (›*clinopodas*‹; ›*lychnos*‹) provoziert die *indignatio* des römischen Satirikers, dessen Kritik dem normativen Ideal einer reinen Latinität verpflichtet ist.

Thomas Baier[47] hat freilich in seiner Studie zu den griechischen Wörtern in Lucilius' Werk auf ein Detail hingewiesen, das die kanonische Opposition von anerkanntem eigenem und problematischem fremdem Sprachgebrauch ins Wanken bringt: Lucilius subvertiert nämlich die Gegenüberstellung von guter alter, d. h. römischer Diktion und schlechtem (griechischen) Neusprech dadurch, dass er den – göttlichen? – Kulturkritiker selbst einen griechischen Begriff verwenden lässt: »*semnos*« (σεμνός, gehoben, erhaben) ist ein stilistischer Fachterminus peripatetischer Provenienz.[48] Dieser Umstand verleiht dem Fragment eine intrikate Ironie. Zu Recht konstatiert Baier: »In der Tat ist die Verwendung peripatetischer Stilbegriffe in Belangen des alltäglichen Lebens mindestens ebenso outriert wie die gerügten Fremdwörter als solche.« Damit aber ist der Standpunkt des Satirikers,

---

44 Vgl. zur Frage nach dem Fremdwort in der antiken Rhetorik grundsätzlich Erlenbach 1992. Tatsächlich findet ein rhetorischer Begriff des Barbarismus resp. der *Barbarolexis* erst bei Quintilian seine theoretische Ausarbeitung (Quint. inst. I,5,5–33).

45 Aristot. poet. 22,1458a.

46 Aristot. poet. 21,1457b: »Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι« – »Ich bezeichne als *kyrios* das, was jeder gebraucht, als *glotta* aber das, was andere gebrauchen«. Vgl. zur sprachtheoretischen Schwierigkeit von Aristoteles' Begriff der γλῶττα Stockhammer 2014, 306–308.

47 Baier 2001; vgl. auch Chahoud 2004, hier: 29.

48 Baier 2001, 40–41; vgl. die Definition des ›gehobenen‹ Rede Aristot. poet. 22,1458a: »σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον.« (»Gehoben und eine Abweichung vom normalen Wortgebrauch ist die <Ausdrucksweise>, die fremdartige Wörter verwendet. ›Fremdartig‹ nenne ich die Glosse [*glotta*], die Metapher, die Wortdehnung und alles das, was vom Normalen abweicht.« Übers. Schmitt 2008, 31).

den man aus dem Fragment zu lesen meinte, nicht mehr eindeutig rekonstruierbar. Vielmehr kollabiert die polemische Opposition von unnötig gekünstelten griechischen und ehrlich-eigentlichen lateinischen Wörtern durch den Gebrauch des philologischen Terminus *semnos* in einen Selbst-Widerspruch. Gerade an den unabdingbaren Gräzismen der römischen Bildungssprache wird deutlich, dass es sich bei der ›Reinheit‹ des lateinischen *sermo* um eine Illusion handelt. Der auf Quintilian (inst. I,5,58) gestützte Einwand, die *verba graeca* der grammatischen und rhetorischen Metasprache seien aus der Barbarismuskritik der römischen *ars bene dicendi* ausgenommen,[49] überzeugt vor diesem Hintergrund nicht; er verdient aber nähere Beachtung: Tatsächlich darf die Verwendung griechischer Terminologie als Spezifikum des lucilianischen Werks gelten. Zahlreiche philologische und rhetorische Fachbegriffe sind zum ersten Mal bei Lucilius überliefert, darunter etwa *hexameter*, *soloecismus* und *lexis*.[50] Bereits im oben zitierten Fragment zeigt sich demnach eine charakteristische Spannung zwischen dem chauvinistischen ›Reinheitsgebot‹, das den satirischen Kulturkritiker über den gräzisierenden Neusprech seiner Zeitgenossen schimpfen lässt, und einer grammatisch-rhetorischen Gelehrsamkeit, die sich scheinbar selbstverständlich einem terminologischen Synkretismus verschreibt. Es ist darin die eigentümliche Dynamik der glottophagen *satura* zu erkennen, deren kulturkritischer Impetus sich an der mitunter unvermeidlichen Inkorporation sprachlicher Fremdkörper abarbeitet, und dadurch unweigerlich in Paradoxien gerät.[51]

Am Hinweis auf die – gräzisierende – terminologische Gelehrsamkeit der Fragmente lässt sich auch festmachen, was es im Verlauf dieses Kapitels noch eingehender zu entfalten gilt: Wir haben es bei den lucilianischen Satiren zu einem erstaunlichen Grade mit einem meta-literarischen, genauer: mit einem philologisch-kritischen Schreiben zu tun. Die Sprachkritik des zitierten Fragments ist in diesem Sinne auch als eine lexikologische Intervention zu lesen: Der satirische Satz führt, so scheint es, die in den Bereich der Alltagssprache eingewanderten *verba peregrina* in ihrer Fremdheit vor, als seltsame Hybridbildungen aus griechischen und lateinischen Bestandteilen,[52] und brandmarkt sie als einen Verstoß gegen

---

49 Vgl. Tröger 1996, Sp. 465; vgl. auch Jacob 1996, Sp. 1189.

50 Vgl. Pocetti 2018, hier: 86–87.

51 Vgl. in diesem Sinne auch Haß (2007, 197–198), die der etablierten Lesart – Lucilius »prangere scharfsinnig parodierend das falsche Verständnis griechisch-künstlichen Sprachschmucks an« – mit der Frage begegnet: »Oder sollte man den Scharfsinn doch lieber auf Lucilius’ Rechnung setzen und Romulus unterstellen, ihm sei die griechische Vokabel *semnos* entschlüpft, weil er trotz heftigen Widerstandes eben auch dem hellenistischen Einfluss erlegen sei?«

52 Zur lateinischen Schreibweise der griechischen Worte kommt im Falle von *lychnos* eine lateinische Flexionsendung; vgl. Chahoud 2004, 28–29.

das lexikalische *aptum*: Solch hochtrabende Wörter passen nicht zum profanen Mobiliar des Alltags. Gerade diese Inkongruenz zwischen *res* und *verba* verleiht der gräzisierenden Diktion eine monströse Qualität, und gegen solche Entstellung der Rede muss sich die Satire im Namen ihres eigenen, guten alten *sermo* zur Wehr setzen. Nur: Die Opposition, die das Fragment zu etablieren scheint, das Gegenüber von unpassendem griechischem und passendem lateinischen Ausdruck, mithin von uneigentlicher und eigentlicher Bezeichnung, ist keine stabile. Der Satiriker hat für seine Kritik nämlich ein denkbar schlechtes Beispiel gewählt. Denn bei den *pedes lecti* handelt es sich keineswegs um einen eigentlichen Ausdruck. Vielmehr haben wir es mit einem Paradefall einer Katachrese (*abusio*) zu tun, einer missbräuchlichen, dem Mangel der Sprache geschuldeten Übertragung eines Wortes aus einem anderen Bereich (hier: der menschlichen Anatomie).[53] Die Bezeichnung des Bettgestells mit den *membra* des menschlichen Körpers darf als ebenso monströs gelten wie die bastardisierten Gräzismen einer distinktionsbedürftigen Oberschicht. Auch die Frage nach dem lexikalischen *aptum* führt also in eine sprachtheoretische Aporie; das exemplarische Verfahren dieser Kritik subvertiert sich selbst, indem es die gebrandmarkte Verfremdung der Rede auf die eigenen Wörter zurückschlagen lässt: Der kritische Blick offenbart nichts anderes als die irreduzible Entstelltheit einer genuin figürlichen, katachrestischen Sprache.

Die Aporie, in die das Fragment seine Leser manövriert, bestätigt sich mit Blick auf die rhetorische Theorie des fremden Wortes (γλῶττα, *barbarismus*). In der bereits zitierten aristotelischen Bestimmung nähert sich das eingewanderte fremde Sprachelement nämlich nicht nur der Metapher, die Aristoteles im direkten Anschluss diskutiert.[54] Vielmehr wird der von einem anderen (fremden) Ort her übertragene Ausdruck, der Wortimport aus einem geographisch oder semantisch fremden Bereich, zum Paradigma für alle uneigentliche Rede. Als Urform der *translatio*[55] ist die γλῶττα rhetorische Figur par excellence. Auf die Fremdheit eines Wortes zu deuten, heißt also seit Aristoteles immer auch, auf die Figürlichkeit der Rede zu deuten; und damit die intrikate Frage nach der Unterscheidung

---

53 Zur Katachrese in diesem basalen Sinne s. Neumann 1998; zur Katachrese bei Varro s. Kap. I.2.7.2.2, II.2.2.1.

54 Aristot. poet. 21, 1457b: »Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος αλλοτρίου ἐπιφορὰ« vgl. Stockhammer 2014, 306–308; hier: 307: »›Die Metapher ist die Übertragung eines anderen [anderswoher stammenden] Wortes‹ […]. Die Metapher der Metapher basiert also auf dieser Überfahrt im südöstlichen Mittelmeer, indem sie die räumliche Verteilung von Sprachgemeinschaften in die Vorstellung einer quasiräumlichen Verteilung von einzelnen Sprechakten innerhalb einer Sprachgemeinschaft überführt.«

55 Zur Komplexität des rhetorischen Begriffsfeldes um die Metapher als Übertragung auch Seitz und Posselt 2017, insbes. 424.

des unmarkierten, normalen Sprechens vom abweichenden zu stellen. Für das satirische *genus scribendi*, das sich im Zeichen eines kunstlosen *sermo merus* polemisch gegen jegliche Form der abweichenden, gekünstelten Rede wendet, hat diese Frage programmatischen Charakter. Tatsächlich zeigt sich beim Blick auf die lucilianischen Fragmente, dass die satirischen *sermones* über der kritischen Unterscheidung von unmarkiertem (›eigenem‹) und markiertem (›fremden‹) Sprechen in eine Krise geraten, die für dieses schwer zu definierende Schreiben als charakteristisch gelten darf.

Das grammatisch-rhetorische Problem des sprachlichen Fremdkörpers berührt indes nicht nur die – paradigmatische – Ebene der Lexik, sondern auch die syntagmatische Ebene der *compositio*, deren angestammte Metaphorik die des Verfugens von Wortsteinen ist.[56] Dabei bewegt sich die Debatte der rhetorischen Tradition zwischen den Polen einer bewusst holprigen, gleichsam naturbelassenen *compositio* und einem möglichst glatten, bruchlosen Wort-Kontinuum. Tatsächlich darf Lucilius in dieser Debatte als die Autorität *par excellence* gelten. Denn die Frage nach dem Verfugen heterogener verbaler Bestandteile bildet den Gegenstand eines weiteren, im Kontext der Gräzismus-Debatte vielzitierten Lucilius-Fragments. Es ist von keinem anderen als Cicero überliefert, der die Verse wiederholt im Kontext seiner *compositio*-Lehre zitiert. Ihr Sprecher spotte über den affektierten Redegestus eines Albucius,[57] der seine Rede mit kunstvoll eingefügten Gräzismen verziert (Lucil. Frg. 77–78 (84–85)):

quam lepide lexis compostae ut tesserulae omnes	Wie artig sind seine Worte gefügt, kunstvoll wie all die Steinchen in einem Mosaik-Boden
arte pavimento atque emblemate vermiculato.	und einer bunt geringelten Einlegearbeit.

Die vielfach hervorgehobene Pointe des Textes liegt in seiner markierten Komposition griechischer (*lexis*, *emblemate*) und lateinischer (*tesserulae*, *pavimento*, *vermiculato*) Wörter, die in gleichsam mimetischer, nachäffender Syntax ein »Sprachmosaik aus hybriden Formen«[58] bildet. Folgt man Ciceros Rezeption, so lenkt die daraus resultierende Buntscheckigkeit des Syntagmas die Aufmerksamkeit über Gebühr auf die Artifizialität der *compositio* und weg vom Inhalt der Rede, der eigentlich stets über der Sprachkunst zu stehen hat.[59] In diesem Sinne hat man

56 Vgl. zu den antiken *loci* dieser absoluten Metaphorik der *compositio* und ihrer Rezeption in der Renaissance Fitzgerald 2016, 71–73.
57 Vgl. Cic. de orat. III,171.
58 Koster 2001, hier: 127.
59 Fitzgerald 2016, 72.

Lucilius als einen sprachpuristischen Stilistiker exponiert, dessen Text ironisch das Ideal der *latinitas* verfechte.[60]

Dabei wäre allerdings zu bedenken, dass die »Ironie« dieser »abbildende[n] Verbalisierung«[61] ihre performativen Tücken birgt. Mir scheint es nämlich, dass die Forschung hier – zusammen mit Cicero – das subversive Moment dieser ›mimetischen Syntax‹ herunterspielt. Das beginnt bei dem einigermaßen trivialen Umstand, dass, wie nicht zuletzt die horazische Lucilius-Rezeption zeigt, die Performanz der falschen Rede von den ironischen Vorzeichen ihrer Äußerung unberührt bleibt: Indem Lucilius hier ein hybrides Wörter-Mosaik zugleich bespricht und präsentiert, lässt er die prekäre Kontinuität der *compositio* in einer Art und Weise hervortreten, deren Anschaulichkeit den konkreten exemplarischen Rahmen (die Kritik am Gegner) zu sprengen droht. Darüber hinaus aber zeigt sich unter der philologischen Lupe, dass zwischen den kunstvoll gefügten Wortsteinchen dieser *compositio* poetologische Abgründe klaffen. Denn die schwarz-weiße Opposition von griechischen und lateinischen Sprachsteinchen, die man dieser kulturkritischen Stelle ablesen wollte,[62] steht auf äußerst wackligen Beinen: Zunächst muss man konstatieren, dass die suggerierte Supplementarität der griechischen Fremdwörter, ihr Status eines unnötigen Schmuckelements, einem genauen Blick nicht standhält. Denn während man noch davon sprechen kann, dass der Sprecher das griechische λέξ[ε]ις anstatt des lateinischen *verba* verwendet, lässt sich für *emblemate* (ἔμβλημα; ἐμβάλλειν) kein lateinisches Pendant angeben. Der Name dieser musivischen Detailarbeit hat sich zusammen mit der künstlerischen Praxis in Rom eingebürgert. Ähnlich fragwürdig wird bei genauer Lektüre nicht nur die supplementäre Uneigentlichkeit der griechischen Wörter, sondern auch die normative Unterscheidung von Fremdem und Eigenem überhaupt: Blickt man nämlich, irritiert vom Fremdwort *lexis*, nur einen Moment länger auf die gefügten Worte, so wird man im lateinischen Kollokatum *tesserulae* sofort die griechische Vier (τέσσαρα) erkennen, die den eckigen Steinchen (Würfelchen) den Namen gab. Wie schon im Falle des sprachkritischen Fragments aus dem Kontext des *concilium deorum* erweist sich der scheinbar eindeutige normative Horizont des satirischen Spottes als nicht rekonstruierbar. Die Pointe des Textes, der die Metapher vom Verfugen der Sprachsteine zuspitzend beim Wort nimmt, wendet den deiktischen Gestus buchstäblich gegen sich selbst – mit der Konsequenz, dass die *compositio* unter dem kritischen Blick der Lesenden in ihre hybriden Bestandteile zerfällt. Abermals lässt sich an diesem Fragment beobachten, dass der lucilianischen Sprachkritik, ihrer Norm

60 Möller 2004, 266–271.
61 Möller 2004, 270.
62 Vgl. Koster 2001, 127; Möller 2004, 268; Fitzgerald 2016, 71.

einer kunstlosen, echten *latinitas*, die irreduzible Fremdheit der eigenen Sprache in den Weg kommt, und zwar so, dass der satirische Spott den satirischen Text selbst zu treffen scheint. Die Ironie, mit der wir es hier zu tun haben, ist nicht die souveräne Didaxe eines Sprachpuristen, sondern die subversive Selbstreflexivität des sprachlichen Materials.

1.4 Die κριτική τέχνη der Satire

Die Diskussion um das fremde Wort, wie sie sich motivisch durch die lucilianischen Fragmente zieht, stellt somit nicht allein fundamentale Fragen der römischen Kulturpolitik in den literarischen Raum. Vielmehr haben wir es bei diesen *sermones* auch mit ebenso selbstbewussten wie hintersinnigen Interventionen in den Überschneidungsbereich von Rhetorik und Grammatik zu tun. Indem sie das Fremde in der Sprache thematisieren, verwickeln sich die Satiren des Lucilius geradezu unweigerlich in sprachtheoretische Grundsatzdebatten. Dass die Reflexion auf die Frage nach dem sprachlichen Fremdkörper, die ich hier als eine grammatisch-rhetorische Crux rekonstruiert habe, als Problem nicht von außen an die lucilianischen Fragmente herangetragen ist, zeigt eindrücklich eine Zeile aus dem ersten veröffentlichten Buch XXVI (Frg. 649 (650)): »*siquod verbum inusitatum aut zetematium offenderam*« – »wenn ich über ein ungebräuchliches Wort oder ein *zetematium* [grammatisches Problem] gestolpert war«. Aus dem Vers spricht der Satiriker als ein Philologe, der unsanft auf ungewöhnliche, ›gesuchte‹ Wörter stößt, mithin an ihnen Anstoß nimmt (*offenderam*).[63] Dabei kokettiert die *iunctura* des lateinischen *verbum inusitatum* mit dem Gräzismus *zetematium* (einmal mehr) mit der performativen Illustration des linguistischen Stolpersteins: Das griechische Fremdwort wird hier als ein paradigmatisches Irritationsmoment inszeniert. Es handelt sich bei *zetematium* um ein prägnantes *Hapax legomenon*, einen schwer verständlichen Wortbrocken, der gleichsam selbsterklärend auf seine Unverständlichkeit weist: Der verbale Stamm der (philosophischen oder philologischen) ›(Rätsel-)Frage‹ (ζήτημα, lat. *quaestio*) impliziert eine umständliche, keineswegs mit Sicherheit von Erfolg gekrönte Suchbewegung, wie sie der einschlägige *locus* in Euripides' *Bakchen* anschaulich zum Ausdruck bringt.[64] Dort wird das mühsame Zusammenstückeln von Pentheus' verstümmelten Gliedern als ein (nicht leichtes) ζήτημα bezeichnet

63 Man hat das Fragment im Kontext von Lucilius' Kritik an der Sprache der Tragödie verortet (s. dazu und zu den verschiedenen Lesarten Manuwald 2001, hier: 152; vgl. auch Baier 2001, 48, dessen Lektüre ich mich hier anschließe).

64 Vgl. den entsprechenden Eintrag im LSJ s. v. ζήτημα (II).

(Eur. Bacc. 1139). Solch makabre Puzzle-Aufgabe unterhält gerade zu den *quaestiones* des Philologen eine charakteristische (und abgründige) Affinität; ist doch das philologische Lesen nichts anderes als ein schwieriges Zusammensammeln diskreter, mithin zerstreuter Elemente.

Angesichts des Umstands, dass Lucilius vor allem der Ruf eines aggressiven Spötters vorauseilt, mag der Befund erstaunen, dass sich der erste römische Satiriker eben so sehr im freizügigen Beschimpfen von Personen wie in der hintersinnigen Behandlung grammatischer Fragen übt. Tatsächlich zeigt sich gerade am zuletzt zitierten Fragment aufs Deutlichste, dass die Sprache nicht in dem Sinne das Problem der lucilianischen Satiren ist, wie die horazische Kritik am Unstil des Gattungsbegründers dies suggeriert. Sie ist vielmehr das grammatische Problem (πρόβλημα, *obiectum*) eines Autors, der als ein ebenso gelehrsamer wie glühender *philologus* auftritt. Mit dieser perspektivischen Verschiebung vom aggressiven Personenspott zur grammatischen Gelehrsamkeit drängt sich abermals die Frage nach der ›Einheit‹ des lucilianischen Werks auf: Lassen sich die disparaten Reste der Satiren unter irgend etwas anderem als dem Namen ihres Autors bündeln? Tatsächlich möchte ich – darin dezidiert an Classen anschließend – nicht von der Einheit des satirischen Werks sprechen,[65] sondern von einem Prinzip des lucilianischen Schreibens. Dieses nämlich lässt sich durchaus benennen: Es heißt Kritik. In der Idee der Kritik finden die disparaten Aspekte von Lucilius' *sermones* einen gemeinsamen Namen. Der Vorschlag, den Satiriker Lucilius als einen Kritiker zu begreifen, mag zunächst geradezu trivial anmuten. Indes beschränkt sich der Bedeutungshorizont der hier gemeinten satirischen Kritik nicht auf das Verurteilen lasterhafter Personen, wie dies etwa der Anfang von Horazens vierter Satire nahelegt. Auch die davon unterschiedene Sprachkritik der zitierten Fragmente ist, verstanden als Tadel an einem als falsch empfundenen Redegestus, nur ein Sonderfall der κριτική τέχνη. Deren Name leitet sich bekanntlich ab von der fundamentalen Tätigkeit des Kritikers, »an den Gegebenheiten der Welt Unterscheidungen zu treffen«.[66] In der weiteren Bedeutung von κρίνειν, das nicht nur scheiden, entscheiden, sondern auch urteilen, streiten und anklagen heißen kann, ist das politische, in den gerichtlichen Bereich ausgreifende (Ver-)Urteilen indes durchaus impliziert. In diesem Sinne ist das komische Erbe der lucilianischen Satire, der stigmatisierende, gegen Verbrecher und Sittenstrolche gerichtete Personenspott mit dem Begriff der Kritik auch ursprünglich verbunden.[67] Gerade in ihrer semantischen Polyvalenz ist die

65 Vgl. Classen 2001, 63 sowie oben, Kap. II.1.1.2.2.

66 Birnstiel 2018, 400.

67 Die Forschung hat sich nahezu gänzlich auf diesen Begriff der satirischen ›Kritik‹ konzentriert. Vgl. etwa Keane 2006, Kap. 2 und 3.

zwischen Recht/Politik und Wissenschaft changierende *ars iudicandi* zur Charakterisierung des satirischen *genus* geeignet.

Es fällt nicht schwer, in den lucilianischen Fragmenten die Spuren einer Unter- und Entscheidungskunst im ursprünglichen Sinne zu entdecken, hat doch der lange philologische Blick auf die satirischen Texte zu zeigen vermocht, wie darin elementare Unterscheidungen thematisiert, befragt und auf subversive Weise verkompliziert werden. Tatsächlich ist der kritischen Dimension von Lucilius' Schreiben gerade im Hinblick auf die bereits eingehend behandelten Fragmente besonderen Nachdruck zu verleihen. Dass diese im Zuge der Lektüre nämlich als grammatisch-rhetorische Interventionen lesbar – oder vielmehr unlesbar geworden sind, verortet sie im angestammten Bereich der Kritik, im Bereich der Buchstaben-, Text-, Sprach- und Literaturwissenschaft (*philologia*): Seit dem 4. Jh. v.u.Z ist der κριτικός (*criticus*) vom γραμματικός (*grammaticus*) nicht zu unterscheiden.[68] ›Sprachkritik‹ ist also eigentlich ein Pleonasmus; Kritik hat es – qua Grammatik – *per se* zunächst einmal mit Sprache zu tun. Diese fundamentale Dimension der *ars iudicandi* erhellt nicht nur die *elocutio*-theoretische Reflexivität der bereits beleuchteten Fragmente, sondern auch den vielfach mit bewundernder Ratlosigkeit bemerkten philologischen *furor* des lucilianischen Werks. Was die horazische Charakteristik des ersten Satirikers nämlich (zunächst) auf ingeniöse Weise verschweigt, ist, dass Lucilius geradezu als der Begründer einer römischen Literatur- oder Stilkritik gelten darf.[69] Wohl in diesem Sinne spricht Plinius d.Ä. von ihm als »*Lucilius, qui primus condidit stili nasum*« (»der als erster einen ›Riecher‹ für Stilistisches entwickelte«; Plin. nat. praef 7).[70] Nicht zuletzt als »Personalunion von Dichter und Kritiker« würdigt auch Michael von Albrechts Literaturgeschichte den Ur-Satiriker.[71] Exemplarisch lässt sich Lucilius' satirische Philologie an den folgenden Versen aus dem XVII. Buch beobachten (Lucil. Frg. 537–543 (540–546)):[72]

---

68 Vgl. zur Begriffsgeschichte der antiken Kritik und der Synonymie von κριτικός, γραμματικός und φιλόλογος Jaumann 1995.

69 Vgl. Krenkel 1970b. Die meiste Forschung zu Lucilius' Literaturkritik konzentriert sich jeweils auf die Auseinandersetzung der Fragmente mit einer spezifischen Gattung, vgl. etwa zu Lucilius und dem Epos Koster 2001; Manuwald 2001b untersucht die polemische Kritik an der Tragödie; ferner Muecke 2005, insbes. 43; Pocetti 2018. Einen Überblick über die Aspekte der Literaturkritik bietet Haß 2007, 214–233. Zur entstehenden Literaturkritik im 2. Jh. v.u.Z. Feeney 2016, 160–163.

70 Vgl. zur Deutung dieses in der Forschung umstrittenen Diktums Morgan 1992; Haß 2007, 214.

71 Von Albrecht 2012, 214; vgl. auch die treffende Charakteristik von Albrecht 2012, 221.

72 Vgl. zum Folgenden insbes. die luzide Lektüre von Morgan 2005, hier: 176–177.

Num censes καλλιπλόκαμον καλλίσφυρον *ullam*
non licitum esse uterum atque etiam inguina
tangere mammis,
conpernem aut varam fuisse Amphitryonis
acoetin
Alcmenam atque alias, <He>lenam ipsam
denique – nolo
dicere; tute vide atque disyllabon elige quodvis –
<κού>ρην *eupatereiam aliquam rem insignem*
habuisse,
verrucam naevum rictum dentem eminulum
unum?

Da glaubst du, (die Vorstellung) verbiete sich, dass jene schönlockige und schlankfüßige Frau ihren Bauch und gar ihren Schoß mit ihren Brüsten berührte? dass Amphitryons Gattin Alkmene x- oder o-beinig gewesen sei und dass andere Frauen, gar Helena selbst – ich will’s nicht sagen: sieh du selbst und wähle ein beliebiges zweisilbiges Wort –, die Tochter eines adligen Vaters, irgend ein auffälliges Merkmal gehabt hat, eine Warze, ein Muttermal, einen offenstehenden Mund, einen einzelnen ein wenig vorstehenden Zahn?

Wir haben es mit einer polemischen Provokation an die Adresse eines griechischen Epikers zu tun. Der Satiriker mokiert sich über die euphemistische Beschreibungskunst der hohen, insbesondere der homerischen Dichtung; er konfrontiert den beschönigenden Idealismus der griechischen Epitheta mit der prosaischen Realität unvollkommener Körper. Vor dem Hintergrund der bisherigen Lektüren erweist sich die beißende Kritik an den *epitheta ornantia* – dem Inbegriff des poetischen Redeschmucks – als ein genuin satirisches Anliegen, geht es doch um die Verurteilung eines übermäßig gekünstelten, ja verfälschenden Sprachgebrauchs. Die Gräzismen des ersten Verses erscheinen hier exemplarisch als jene ›zetematischen‹ Stolpersteine, als die bereits das zuvor zitierte Fragment aus dem XXVI. Buch die *verba inusitata* inszeniert hatte. An dieser Stelle zeigt sich damit auch anschaulich, dass man im emphatischen Sinne vom Glossen-Charakter der lucilianischen Satire sprechen kann:[73] Wir haben es mit respektlosen Anmerkungen zur hohen Dichtung zu tun, mit Randglossen, die dem ins Unverständliche sich aufschwingenden Text mit seiner prosaischen Übersetzung begegnen, ihn dadurch gleichsam an den pedestrischen Bereich zurückbindend. Als solche (metaphorische) Fuß-Noten verbeißen sich die satirischen Marginalien in die Fremdwörter des poetischen Textes, die sie, scheinbar unermüdlich, ruminieren.[74]

Dabei wird auch in diesem Fragment mit Oppositionen operiert. Ganz ähnlich wie im Falle der Graecomanie-Kritik scheint hier der heuchlerischen Uneigentlichkeit der griechischen Attribute (καλλιπλόκαμον καλλίσφυρον – schönlockig,

73 Glosse ist hier zunächst in dem (wörtlichen) Sinne zu verstehen, der bei Quintilian expliziert wird (Quint. inst. I,8,15): »*glossemata* […], *id est voces minus usitatas*« (»*Glossemata* […], das heißt wenig gebräuchliche Wörter«).

74 Friedrich Schlegel bringt dies in einem seiner Lyceums-Fragmente auf den Punkt: »Ein Kritiker« heißt es dort, »ist ein Leser, der wiederkäut. Er sollte also mehr als einen Magen haben.« (KFSA II, 147).

schlankfüßig) die aufrichtige *latinitas* von Warze (*verruca*) und Leberfleck (*naevus*) entgegenzustehen.[75] So naheliegend indes die Opposition von griechischem fake und »honest-to-goodness« Latein ist, die Morgan dem Fragment ablesen will,[76] die kritische Unterscheidung bröckelt schon mit Blick auf den zweiten Vers, wo der reale Hängebusen der Heldin seinen Ausdruck im griechischen Fremdwort *mammae* findet. Das scheinbar waschechte Latein des satirischen *sermo* erweist sich als irreparabel befleckt von griechischen Einflüssen. Abermals zeigen sich hier die unausweichlichen Komplikationen einer im Medium der Sprache geübten Sprachkritik. Darüber hinaus fällt auf, dass die satirische *ars iudicandi* in gewisser Hinsicht die Kategorisierungen überkreuzt, die sie vornimmt: Was nämlich auf inhaltlicher Ebene die (mit dem prosaischen Römertum assoziierten) Mäkel des realistischen Frauenkörpers sind, findet sein stilistisches Pendant in den warzenhaft hervorstechenden griechischen Komposita des literarischen *corpus*.[77] Gerade in ihrem philologischen Engagement, so zeigt die literaturkritische Polemik des XVII. Buchs, ist der lucilianischen Satire ein Interesse für das hervorstechende Einzelwort eigen, für die Muttermale des poetischen Textes. Sie stellt diese *res insignes*, die markant hervorstechenden Warzen, Flecken und Zähne des literarischen *corpus* ins Zentrum ihrer kritischen Aufmerksamkeit. Dieses philologische Interesse ist nicht nur ein lexikalisches, sondern ebenso ein kompositorisches: Es impliziert ein Sensorium für die irreduzible Ungefügigkeit des Wortmaterials, die widerständige Materialität der verfugten Sprachsteinchen, und damit auch für die genuine Gewaltsamkeit der poetischen Versifikation, wie sie in folgendem Fragment zum Ausdruck kommt (Lucil. Frg. 254–55 (228–29)): »*servorum est festus dies hic,/ quem plane hexametro versu non dicere possis.*« – »Es ist dies ein Festtag der Sklaven, den man im Hexameter nicht klar nennen kann«.[78] Aber auch der zweite Vers der zitierten Literaturpolemik zeugt eindrücklich vom metatextuellen Bewusstsein der lucilianischen Kritik. Treffend spricht Morgan von einem »splendid piece of metrical vandalism« und kommentiert die Depotenzierungskunst von Lucilius' Hexametrik:

> the central part of the line (*licitum esse uterum atque etiam inguina*) has to be pronounced something like ›licitwessuterwatquetiaenguina‹, a gobstopper worthy of James Joyce, another

75 Llewelyn Morgan (2005, 177) kommentiert die lucilianische Literaturkritik in diesem Sinne: »The flattering descriptions are, not coincidentally, all in Greek: the collision between misleading fantasy and brute reality is at the same time one between glib Greek and honest-to-goodness Latin.«
76 Morgan 2005, 177.
77 In Lucilius' Kritik verschränken sich mithin Physiognomik und Grammatik zu einer Anatomie des Textkörpers. Persius wird diese satirische Tradition der anatomischen Literaturkritik prominent aufnehmen und radikalisieren (Pers. sat. I,76, 77–79).
78 Vgl. zu diesem Fragment auch Morgan 2000, 113–114.

> exuberant abuser of Homer's *Odyssey*. Lucilius is deliberately misusing the glorious metrical vehicle of epic, in other words, even to the extent (in the fourth and fifth lines) of resigning control of his composition to another party: asking an interlocutor to complete the fourth line however he wants is a marvelous way of demeaning the hitherto mystical process of composing in the measure of heroes. But bound up with this abuse of the metrical form is a commitment to the satirical anti-principles of shapelessness and disorder. Like Diomedes' sausage, the second line is barely contained by its formal structure, and in its bloatedness obviously reflects the bloated female body it describes.[79]

Ich möchte den Akzent dieser treffenden Beschreibung etwas verschieben, indem ich folgendermaßen paraphrasiere: Das satirische Schreiben weiß sehr genau um seine eigene Maßlosigkeit; eine Maßlosigkeit, die im unvollkommenen, mitunter grotesk deformierten Körper ihr metapoetisches Inbild findet. Diese programmatische Unform ist von der philologischen Dimension des satirischen *genus scribendi* nicht zu trennen. Denn tatsächlich spricht aus dem metametrischen Spiel mit dem zensierten Wort nicht nur die Provokationslust der satirischen Anti-Dichtung, sondern auch ein Bewusstsein für den kritischen Selektionsprozess, den die rhetorische oder poetische Produktion je schon impliziert. Als ein auswählendes Finden der richtigen Worte ist gerade die *elocutio* ein Brennpunkt des *iudicium*. Dass Lucilius' Satiren von dieser fundamentalen Ebene der κριτική τέχνη einen distinkten Begriff haben, beweist das folgende Fragment aus dem X. Buch (Lucil. Frg. 393–394 (386–387)):

horum est iudicium, ›crisis‹ ut describimus ante; *hoc est, quid sumam quid non, in quoque locemus*	dieser Männer Urteil ist es, ihr ›Unterscheidungsvermögen‹, wie ich oben schildere, was ich wählen, was nicht, und wohin ich es stellen soll.[80]

Dem Fragment kann kaum genug Nachdruck verliehen werden. Denn die hier gegebene Bestimmung der ›Urteilskraft‹ (*iudicium*/*crisis*) umschreibt ein denkbar basales Vermögen der Selektion und Komposition; es benennt mithin nichts anderes als den Schreibprozess selbst. Indem sie auf diese Weise ihr kritisches Geschäft zugleich auf den Begriff bringt und in einen Vers setzt, zeigt sich die lucilianische

---

79 Morgan 2005, 177.

80 Vgl. zu diesem Fragment auch Breed 2018, 67, der zwar »Lucilius' association with the developing field of *grammatica*« anerkennt, das Fragment allerdings – wenig überzeugend – als Zeugnis der dezidierten Distanzierung von der gelehrsamen Praxis der zeitgenössischen *critici* verstehen will. Die Lesarten des Fragments behandelt auch Haß 2007, 218.

satura als selbstbewusste Meta-Literatur, als poetische Kritik der Kritik.[81] In Lucilius' Fragmenten wird die Gründung der römischen (Vers-)Satire mithin als ein selbstreflexiver Akt nachvollziehbar, als ein kritisches Zurückbiegen der poetischen Komposition auf sich selbst. In der Polemik gegen das Epos ist ebendieses poetologische Selbstbewusstsein als eine Leerstelle in den satirischen Text eingetragen: Der poetische Kritiker bezieht die Position der Unentschiedenheit und macht den adressierten Leser zum Komplizen einer obszönen Depotenzierung.[82] Gerade an dieser (Leer-)Stelle konfrontiert uns das Fragment mit einem charakteristischen Dilemma: Haben wir es mit einer tendenziell misogynen, anti-idealistischen Schmähkritik zu tun oder mit einer Selbstreflexion des poetischen Textes?

Indem sich die ›prosaische‹ Satire selbstreflexiv gegen ihr eigenes hexametrisches Versmaß wölbt, erhebt sie den subversiven Konflikt von Form und Inhalt (*verba* und *res*)[83] zu den Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption. Zur ostentativen Holprigkeit der *compositio*, die Lucilius' Schreiben kennzeichnet,[84] gehört dabei nicht nur die Überfrachtung der Versform durch Elisionen, sondern auch das bekannteste Charakteristikum seines Stils: die Tmesis, also das Aufspalten der Worte in ihre Bestandteile.[85] Drastisch beschreibt der spätantike Dichter Ausonius diese lucilianische Technik als ein ›Schreiben mit zerrissenen Namen‹ (*rescisso nomine componere*).[86] Im ὑπερβατὸν ἐν λέξει zeigt sich das Sprachbewusstsein der

---

81 Dieser Lesart des Fragments am nächsten kommt Karin Haß, die darin eine theoretische Auseinandersetzung mit Literaturkritik erkennt und paraphrasiert: »der Kritiker (das heißt auch der Dichter, der (s)ein Werk begutachtet) müsse Urteilsvermögen besitzen« (Haß 2007, 218). Die weitreichenden poetologischen Implikationen dieser Parenthese entfaltet sie indes nicht.

82 Roman 2014, 39 schlägt *scrotum* oder *moecham* als zweisilbige Wörter vor.

83 Vgl. Braund 1992, 11.

84 Kirk Freudenburg hat in seinen Studien der zeitgenössischen Dichtungstheorie gezeigt, dass Lucilius als ein herausragender Vertreter der bewusst unverfeinerten Versifikation gelten darf (Freudenburg 1993, Kap. 3). Diesen Befund bestätigt die eingehende linguistische Untersuchung von Chahoud (2018), die das Kunstlose, Prosaische der lucilianischen Texte als Effekt einer höchst stilisierten ›Poetik der sprachlichen Bestandteile‹ (»Poetics of Word-Parts«) erweist.

85 Zur Verwendung von Tmesis und Hyperbaton vgl. zuletzt Chahoud 2018, 134–150 (»The ›Poetics of Word-Parts‹«).

86 Auson. epist. 15, 37–38. Wie die Wendung vom ›Zerreißen‹ (*rescindere*) der Namen schon andeutet, handelt sich um ein poetisches Verfahren von markanter Gewaltsamkeit. So erläutert auch die 1766 erschienene *Collectio Pisaurensis* im Abschnitt zu Lucilius: »*Solitum verba in versibus suis audacius disjungere, ac discerpere, ut cere cominuit brum*« – »Er pflegte die Worte in seinen Versen auf kühne Weise zu entzweien und zu zerstückeln, wie z. B. in **das Ge- zertrümmerte -hirn er ihm*« (*Collectio Pisaurensis* 1766, LIV). Tatsächlich handelt es sich beim angeführten Beispiel um ein Fragment, das abwechselnd Lucilius und Ennius zugeschrieben wird (s. Chahoud 2018, 135; zur Technik bei Ennius Zetzel 1974,138–140). *Ad absurdum* getrieben findet sich das Verfahren der *divisio* in einem zehnzeiligen Gedicht des Eugenius von Toledo, der sich, wie er im letzten Vers formuliert,

satura in seiner destruktiven Dimension, als eine auf den eigenen Vers zurückgewendete Anatomie.

Seine zugleich praktizierte und reflektierte Unebenheit lässt den lucilianischen *sermo* als eine metatextuell inszenierte Philologie des widerspenstigen Wortes lesbar werden – als poetische Kritik, deren genuines Anliegen die eigene Sprachlichkeit ist. In einem Fragment aus dem IX. Buch kommt dieses grammatische Interesse prägnant zum Ausdruck (Lucil. Frg. 376–379 (377–378.379–380)): »[*a*] ›*r*‹[*e*]: *non multum* [*ab*]*est, hoc cacosyntheton atque canina*/ *si lingua dico*; *nihil ad me*, *nomen hoc illi est*.« – »›r‹: es macht nicht viel aus, ob ich es als schnarrende Lautfolge und in der Hundesprache spreche; mich kümmert's nicht, es hat (nun einmal) diesen Namen.« Im provokativen Gestus des Kynikers verschreibt sich der Satiriker dem rauen Ton der naturbelassenen Buchstaben, einer *cacosynthesis*,[87] die die Dinge *als Worte* bei ihrem unbequemen Namen nennt.

Lucilius' satirische Philologie impliziert mithin ein ständiges Stolpern über die Unebenheiten der Sprache, sie hat in der reflexiven Entautomatisierung der Rede ihr durchaus problematisches Prinzip. Denn wie gesehen, führt die kritische Reflexion auf die sprachliche Abweichung in die Bredouille der irreduziblen Figürlichkeit, d. h. Verfremdung aller Rede.

1.5 *recte scribere*: Der Satiriker und die Fragen des Schreibens

Beim Blick auf die lucilianische Literaturkritik wird deutlich: Ganz anders als das berühmte Portrait eines achtlosen, um die sprachliche Form seines hypertrophen Ausstoßes nicht bekümmerten Vielschreibers suggeriert, gehören die Fragen der Textproduktion, des *scribendi recte*, zu den zentralen Anliegen des Ur-Satirikers. Es ist der Bemerkung wert, dass, wie die *Vita Persi* (51–52) durchaus plausibel angibt, ausgerechnet die Lektüre von Lucilius' grammatisch-kritischen Büchern Persius zum Satiriker gemacht habe.[88] Tatsächlich wird man wohl auch so weit gehen dürfen, die scharfe philologische Kritik, die Horaz an Lucilius übt, als eine poetische Reverenz an den berühmten *criticus*, den Begründer der satirischen *ars iudicandi*

---

gezwungen sieht, nach dem Vorbild des Lucilius »die Verse zu zersprengen« (»*instar Lucili cogor disrumpere versus*«; zit. n. Lucil. Frg. 1154 ed. Krenkel 1970a, 614–615. Vgl. zum Nachleben dieses brachialen Stils bei Hamann Dell'Anno 2021a und 2021b).

87 Donat (gramm. 654, 13–655, 2) rechnet die *cacosyntheta* zu den kompositorischen Barbarismen, die »von gebildeten Ohren verschmäht« würden (»*quae* […] *ab eruditis auribus respuuntur*«); vgl. Holtz 1981, hier: 157.

88 Vgl. Muecke 2005, 45.

zu lesen.[89] Als ein ebenso gelehrter wie gewitzter Stilistiker – als *homo doctus et perurbanus*, wie ihn Cicero beschrieb (de orat. II,25) – wurde Lucilius denn auch von gewissen seiner Zeitgenossen in einer Weise verehrt, deren sektiererische Züge den horazischen Spott provozierten. Kein anderer als Quintilian hat den Begründer der römischen Satire aber vor unkritischer Lobhudelei ebenso in Schutz genommen, wie er ihn vom Verdikt seines Nachfolgers zu befreien versuchte, indem er dem Vorwurf der ›Schlammigkeit‹ entgegenhielt (Quint. inst. X,1,94): »*Nam et eruditio in eo mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis.*« Quintilians Charakteristik hebt noch vor der notorischen *luciliana libertas* eine »bewundernswerte Gelehrsamkeit« des satirischen Werks hervor, und lässt die »Schärfe« (*acerbitas*) und den »überfließenden Witz« (*abunde salis*) aus der engen Verquickung der beiden hervorgehen.

Tatsächlich bestätigt sich diese Charakteristik insbesondere mit Blick auf die Fragmente des IX. und X. Buches. Diese zweite Sammlung lucilianischer *sermones* bestand zum Großteil aus literaturkritischen Polemiken gegen die epische und die tragische Dichtung im Besonderen, in denen sich der satirische *criticus* am Schwulst und der Realitätsferne dieser Texte abarbeitete. Hauptgegner dieser Verrisse ist Lucilius' Zeitgenosse Accius, ein Tragiker, der sich mit Vorschlägen zur lateinischen Rechtschreibung auch als ein grammatischer Gelehrter hervortat.[90] Auch von daher erhellt, weshalb sich Lucilius in den literaturkritischen Satirebüchern mit Bemerkungen zu Orthographie, zu Prinzipien der *compositio* und zu poetologischen Termini als ein *grammaticus* profilierte.[91] Tatsächlich aber ist diese grammatische *eruditio* nicht bloß als agonale, gegen Accius gerichtete Gebärde zu verstehen. Sie bildet vielmehr, wie gesehen, das Fundament jener philologischen κριτική, in der Lucilius' Schreiben sein Prinzip findet. Im Folgenden gilt es nicht nur dem Befund an Nachdruck zu verleihen, dass die Sprache – und das ist auch: die eigene Sprache – ein, wenn nicht das zentrale Anliegen des lucilianischen Schrei-

89 Dies entspräche dem luziden Blick, den Dan Hooleys Monographie zur römischen Satire auf die Evolution des »genre« wirft: »Satire's reiterated geneses, born again in Horace, Persius, and Juvenal, are inherently critical acts, reading-down forebears as they refashion something else in explicitly critical terms; criticism and creation fused.« (Hooley 2007, 11 – die besagte Reverenz ist mithin nur die euphemistische Version für die kaum zu bestreitende Einflussangst, die das horazische Verhältnis zu Lucilius prägt.)

90 Ich verweise hier zu Lucilius' vielbesprochener Auseinandersetzung mit Accius nur auf den Beitrag von Manuwald 2001. Davon, dass die Literaturkritik zu den angestammten Bereichen der antiken Grammatik gehörte, zeugt Ciceros Definition der *grammatica* als »*poetarum pertractatio*« (Cic. de orat. I,187).

91 Vgl. zu dieser Situierung von Lucilius' literarischer Produktion im historischen Kontext auch die Einleitung von Breed et al. (2018, hier insbes. 10–11) sowie der Beitrag von Breed im selben Band (2018, 66–68).

bens ist. Darüber hinaus ist auch die Frage zu vertiefen, wie sich die Gelehrsamkeit des kritischen *grammaticus* zu jener aggressiven Parrhesie verhält, die in der Figur des Satirikers verkörpert ist.

Wie im Falle der bereits eingehend besprochenen Eposkritik, so zeigt sich die lucilianische *satura* auch in den Büchern IX und X als ein von grammatisch-philologischem *furor* getriebenes Schreiben, als eine kritische Gegen-Dichtung, die sich in der Unform vermischter Glossen konkretisiert. So werden etwa in der Art gelehrsamer Marginalien Vokallängen und Flexionsparadigmen behandelt.[92] Durchaus treffend bemerkt Karin Haß zu Lucilius' orthographischen Überlegungen: »Allein diese Reflexion bedeutet schon eine Hinwendung zu Themen, die nicht gerade im Brennpunkt der Tagespolitik stehen, aber er geht noch einen Schritt weiter und macht die Besinnung auf die Schreibweise zu einem höchst persönlichen Thema.«[93] Damit ist auf den wichtigen Umstand gedeutet, dass, wie sich noch näher zeigen wird, der Satiriker auch bei der Behandlung trockenster, gelehrter Fragen sich selbst involviert, indem er seine eigene *persona* auf die Bühne des Textes holt. Mir ist es hier indes zunächst nicht primär um die augenfällige Subjektivität der satirischen *critica* zu tun, sondern um die »Besinnung auf die Schreibweise« selbst und die Implikationen dieser reflexiven Figur für die Poetologie des lucilianischen *genus scribendi*. Denn, so die im Folgenden zu entfaltende These, in der Reflexion auf die buchstäbliche Bedingtheit des Schreibens hat die poetische Kritik der *satura* ihren generativen Motor.

1.5.1 »Orthographie und Poetik«[94] – Lucilius' ›kritische Fragmente‹

Was der Lucilius-Forschung beim Blick auf die grammatischen Fragmente weitestgehend entgangen ist, ist die Tatsache, dass der Satiriker die konsequente Verschränkung von Sprache und Metasprache, mithin von Poesie und philologisch-grammatischer Kritik praktiziert. So kehrt etwa in der performativen Wendung »*ore corupto*« – »mit korupter [!] Rede« (Lucil. Frg. 1172 (1242–1243)) das der römischen Satire eigene Barbarismus-Thema wieder.[95] Es liegt hier ein poetischer Metaplasmus vor, der den gemeinhin zu vermeidenden Sprachfehler zur Figur verkehrt. Tatsächlich ist in diesem Gestus, in der paradoxen Umwertung des grammatischen Fehlers zum rhetorischen Schmuckelement, nicht weniger als die Signatur des Sati-

---

92 Vgl. insbesondere die Frg. 340–994 (Christes und Garbugino 2015, 125–143).

93 Haß 2007, 172.

94 So der Übertitel, den die Editoren den aus Bücher IX und X erhaltenen Fragmenten geben (Christes und Garbugino 2015, 125).

95 Vgl. zu diesem Fragment etwa Petersmann 1999, 309.

rikers zu erkennen; erhebt die *satura* doch – qua Kritik – die sprachliche wie moralische Abweichung zu ihren privilegierten Themen. So sind denn die Figuren der Satire, und zwar die rhetorischen ebenso wie die dramatischen resp. thematischen, Figuren der Defizienz, des Zuviel oder Zuwenig, oder eben: Laster (*vitia*).[96]

Aber auch die im wörtlichen Sinne grammatischen, die orthographischen Fragmente zeugen von der innigen Verquickung von Poesie und Kritik (Lucil. Frg. 365–366 (367–368)): »*mendaci furique addes* ›*e*‹, *cum dare furei/ iusseris*« – »Dem Lügner (*mendaci*) und dem Dieb (*furi*) wirst du ein ›e‹ hinzufügen, wenn du befiehlst, es dem Diebe (*furei*) zu geben.« Das grammatische Thema – das Hinzufügen eines nachdrücklichen, die Silbe verlängernden Vokals (e) – konkretisiert sich hier in einem prägnanten Beispiel: Wie dem emphatisierten Wort ein zusätzlicher Buchstabe verpasst wird (*addere*), wird auch dem betroffenen Dieb Nachdrückliches, wohl eine Tracht Prügel, verpasst (*dare*).

Hellsichtig hat Karin Haß darauf hingewiesen, dass sich der Satiriker mit der Frage nach der verdienten Bestrafung von Lügnern und Dieben »im Kreis seiner ureigensten Themen« befindet: »Das grammatische Phänomen ließe sich auch an anderen Vokabeln aufzeigen. [...] Lucilius schreibt nicht schlicht Grammatik, sondern eben Satiren-Grammatik.«[97] Die hier angedeutete Verschränkung von Grammatik und Satire ist für die Poetologie der lucilianischen Kritik absolut einschlägig. Um das innige Verhältnis von Grammatik und Satire näher zu fassen, sei die Aufmerksamkeit an dieser Stelle noch einmal auf den Beginn von Horaz' viertem *Sermo* gerichtet, wo Lucilius als ein Praktiker der komischen Verurteilungskunst präsentiert wird (Hor. sat. I,4,1–6).[98] Kennzeichen der hier exponierten Satire ist ihre ebenso aggressive wie treffsichere Referenz: Wie der Komödiendichter nennt der Satiriker die Dinge, und schlimmer noch, die Personen beim Namen und diese ›*notatio*‹ zielt darauf, zu verletzen. Im Hinblick auf die Idee einer »Satiren-Grammatik« fällt auf, dass der von Horaz beschriebene Akt des spöttischen Brandmarkens als ein Akt der schriftlichen Fixierung, als ein Schreibakt charakterisiert wird. Zügellos ›notiert‹ wird, wer des Beschreibens würdig ist (*dignus describi*), Diebe und schlimmere Bösewichte.[99] In der Ausführung solcher ›Notationspraxis‹, so scheint die Stelle zu implizieren, führt der Satiriker sein Schreibwerkzeug als

96 Vgl. zur rhetoriktheoretischen Explikation dieses Gedankens das folgende Kapitel zu Varro II. 2.1.2.1.

97 Haß 2007, 172–174.

98 Hor. sat. I,4,1–6: »*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/ atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,/* ***si quis erat dignus describi, quod malus ac fur****,/ quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/ famosus,* ***multa cum libertate notabant****./ hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus/* [...]« Die Übersetzung der Stelle s. o. II.1.1.

99 Vgl. etwa bei Lucil. Frg. 1020 (1031): »*et Muttonis manum perscribere posse tagacem*« – »und Muttos diebische Hand/ eine masturbierende Hand haarklein beschreiben zu können«.

Waffe, er macht seinen spitzen Griffel zum Instrument einer judizierenden Stigmatisierung. Vor dem Hintergrund des soeben zitierten Lucilius-Fragments wird daraus indes ein intrikates Vexierbild: Hier erweist sich die Frage nach der (ge)rechten Be-Schreibung/Notation, die man dem Übeltäter zukommen lässt, als eine im eigentlichen Sinne grammatische: *furi* or *furei* that is the question.

Für die Theorie der Satire hat diese grammatische Wende programmatischen Charakter: Jene Metamorphose der Komödie (des κωμῳδεῖν) zum satirischen *genus scribendi*, für das mit dem Beginn von Horazens vierter Satire der Name des Lucilius zu stehen kommt, ist demnach als ein Eintritt des Bühnenspiels in den Zustand der textuellen Schriftlichkeit ernst zu nehmen.[100] Dieser Eintritt aber impliziert, so zeigt sich hier, eine tendenziell selbstsubversive Reflexivität der verbalen Aggression auf ihre grammatische (buchstäbliche) Verfasstheit. Denn die Besinnung auf ihre Buchstäblichkeit droht die aggressive satirische *descriptio* ihres Stachels zu berauben; der Satiriker entpuppt sich als ein harmloser Papiertiger. Wie in einem Kippbild wird aus dem strafenden *iudicium* des Spötters also die grammatische *crisis* der Deklinationsformen, die das Strafmaß an der Zahl der Buchstaben misst.

Eine ganz ähnliche Subversion der Verhältnisse lässt sich auch dem bereits zitierten Fragment aus dem IX. Buch ablesen (Lucil. Frg. 376–79): »[*a*] ›*r*‹[*e*]: *non multum* [*ab*]*est*, *hoc cacosyntheton atque canina*/ *si lingua dico; nihil ad me*, *nomen hoc illi est*.« – »›r‹: es macht nicht viel aus, ob ich es als schnarrende Lautfolge und in der Hundesprache spreche; mich kümmert's nicht, es hat (nun einmal) diesen Namen.« Tatsächlich ist in diesen Versen die überraschende Emergenz des Satirikers als Nebenprodukt eines grammatischen Problems zu beobachten. Lucilius' notorische *libertas*, jene bissig knurrende Angriffslust, die der kynischen Figur des Satirikers nachgesagt wird, erweist sich hier als Effekt einer *compositio*-theoretischen Reflexion. Die parrhesiastische Kynoglossie (*canina lingua*) der satirischen Strafrede – ein Topos, der etwa bei Petron prominent evoziert wird[101] – verkehrt sich zur grammatischen Angelegenheit der richtigen Aussprache; das dem Satiriker eigene ›Aussprechen Müssen‹ – »*necesse est eloqui*« (Lucil. Frg. 949–950 (957–958)) – ist von den Problemen der kritischen *elocutio* nicht zu unterscheiden.[102] Tatsächlich

100 Zur prononcierten Schriftlichkeit der lucilianischen *sermones* vgl. zuletzt Breed 2018 mit dem bereits zitierten Ausgangsbefund: »Lucilius chose to cast satire's audience specifically in the role of readers and himself as a writer of books […]. Satire was born textual.« (Breed 2018, 57).

101 In Petrons *Cena* beruft sich einer der lästernden Freigelassenen – in einer für die verfressene Poetologie des Textes charakteristischen Weise – auf die Hundezunge, die er verspiesen habe (Petr. 43,3): »*De re tamen ego verum dicam, qui linguam caninam comedi.*«

102 In diesem Sinne spricht auch Persius vom r als *canina littera* (Pers. Sat. I,109–110). Bemerkenswerter Weise ist dies die einzige Stelle aus Persius, zusammen mit Petron Hamanns späterer »Lieblingsautor«, die Eingang in seine frühsten Exzerpthefte gefunden hat (Ofner 1967, 17).

also führt die satirische Parrhesie emphatisch je schon ein subversives Wissen um die Grammatizität des Namen-Aussprechens mit sich. Um einen bereits formulierten Gedanken wieder aufzugreifen: In der *canina lingua* der Satire werden die Dinge *als Worte* bei ihren widerspenstigen Namen genannt. Die aggressive Referenz dieser kynischen Philologie richtet sich von den *res* auf die *verba* und zergliedert diese bis auf ihre Buchstaben. Was Karin Haß vage als von einer »Grammatik-Satire« schwer zu unterscheidende »Satiren-Grammatik«[103] bezeichnet, erweist sich als eine subversive *reductio ad materiam linguae*: im IX. und X. Buch dekonstruieren sich die charakteristischen Gesten oder Habitus des Satirikers, sein stigmatisierender *stilus* (*notare*, *describere*) und das bissige Knurren des Kynikers zu grammatisch-rhetorischen Figuren. Im Blick auf Lucilius' orthographische Fragmente bestätigt sich damit der leitende Gedanke dieses Buches, nämlich, dass die kritischen Akte der satirischen Schreibweise ihre Opfer nicht mehr (be-)treffen als sie selbst. Es ist diese Vexierbildlichkeit aus Fremd- und Selbstreferenz, die Ununterscheidbarkeit von judizierender und grammatischer Kritik, von parrhesiastischem *eloqui* und gelehrsamer *elocutio*, in der die spezifische Unlesbarkeit der lucilianischen Satire besteht.

1.5.2 Von der Sache weg auf das Zeichen oder: *verba tene, res sequentur*

In der spielerischen »Besinnung auf die Schreibweise«,[104] die den orthographischen Satire-Fragmenten abzulesen ist, konkretisiert sich die charakteristische Selbstreflexivität der lucilianischen *satura*. Ich möchte der kritischen Wendung der Aufmerksamkeit von den Denotierten auf die Buchstaben einige weitere Bemerkungen widmen.

Tatsächlich lässt sich gerade an den grammatischen Fragmenten zeigen, dass Lucilius' Satiren in der vexierbildlichen Verschränkung von *res* und *verba* ihren entscheidenden poetologischen Tropos finden. Ein Fragment aus dem frühveröffentlichten XXVII. Buch formuliert die entsprechende, kritische Devise (Lucil. Frg. 690 (693)): »*rem cognoscas simul et dictis animum adtendas postulo*« – »dass du die Sache erkennst und zugleich auf die Worte die Aufmerksamkeit richtest, fordere ich«.[105] Wer aber eben dies schon einmal versucht hat, wird wissen, dass es sich

103 Haß 2007, 174.
104 Haß 2007, 172.
105 Vgl. zu diesem Fragment Krenkel 1970a *ad loc.* (Frg. 707) sowie Möller 2004, 270, der ich in der Betonung des Fragments folge, wenn auch nicht in der Deutung, es handle sich um einen Ausdruck stoischer Sprachphilosophie. Eben so wenig scheint es mir zulässig, den Vers als höfliche Floskel eines bemühten Didaktikers seiner poetologischen Brisanz zu berauben, wie dies etwa bei Pocetti (2018, 99) geschieht.

bei der postulierten Simultaneität um ein Ding der Unmöglichkeit handelt: Man kann nur entweder auf den Inhalt oder auf die sprachliche Form achten. Tatsächlich kommt die Berücksichtigung der Signifikanten dem reibungslosen Dekodieren der Worte in den Weg; sie führt zu einer Entautomatisierung der Lektüre, die den referentiellen Gehalt des Geschriebenen hinter den sich selbst zur Schau stellenden Lauten und Buchstaben zurücktreten lässt.[106] Was in der konkreten Poesie zum zentralen Verfahren einer eigenmächtigen Sprachlichkeit wird, bedeutet für die Satire eine veritable Zwickmühle. Denn die widerständige Präsenz der sprachlichen Zeichen obstruiert die berüchtigte Referentialität der satirischen *dicta*, sie wendet den Gegenstandsbezug um auf seine sprachliche Verfasstheit. Ebendiese subversive Wendung, die ich zuvor bereits den sog. Graecomanie-Fragmenten abgelesen habe, erweist sich nunmehr als das poetologische Dilemma einer genuin kritischen Schreibweise. Denn als ein (philologisch-)kritisches ist das satirische Schreiben seiner eigenen Buchstäblichkeit eingedenk. Davon, und von den Komplikationen dieses Bewusstseins zeugen gerade die im eigentlichen Sinne grammatischen, die orthographischen Fragmente (Lucil. Frg. 369–372 (358–361)):

›meille hominum‹,›duo meilia‹, item huc ›e‹
utroque opus, ›miles‹,
›militiam‹: tenues ›i‹. ›pilam‹ in qua
lusimus, ›pilum‹
quo piso, tenues. si plura haec feceris ›pila‹
quae iacimus, addes ›e‹: ›peila‹, ut plenius
fiat.

›*meille hominum*‹ (tausend Menschen), ›*duo meilia*‹ (zweitausend), ebenso wird hier beide Male ein ›e‹ gebraucht, ›*miles*‹ (Soldat), ›*militia*‹ (Kriegsdienst): einfache ›i‹. ›*pila*‹, mit dem wir gespielt haben (Ball), ›*pilum*‹, worin ich Stampfe, einfache (›i‹). Wenn du den Plural bildest von diesen ›*pila*‹, die wir werfen (Wurfspieße), wirst du ein ›e‹ hinzufügen, damit es voller klingt.

Das augenfällige Prinzip dieses Textes ist die kritische *dihaeresis*, eine Unterscheidungspraxis, die im bis auf die Buchstaben zergliedernden Blick des Grammatikers gründet. Dabei geht es, einmal mehr, um die korrekte oder angemessene Schreibweise der Pluralformen, wobei Lucilius[107] in den letzten Versen die Motivation hinter dem orthographischen Prinzip expliziert: »[...] *si plura haec feceris*

---

106 Vgl. Aleida Assmann hat diese obstruktive Dynamik im Begriff der »wilden Semiose« gefasst (vgl. zuletzt Assmann 2018, hier: 18–27).

107 Um im Folgenden unschöne Passivkonstruktionen ebenso zu vermeiden wie eine Inflation der Anführungszeichen, sei hier noch einmal darauf hingewiesen, dass es die Fragmente grundsätzlich nicht zulassen, sie einem bestimmten Sprecher zuzuordnen. Es ist überdies mehr als wahrscheinlich, dass Lucilius' Satirenwerk sich auf das dialogische Maskenspiel geradezu spezialisierte (s. dazu das bereits behandelte Fragment aus dem Kontext des Götterrates sowie das von Cicero prominent besprochene *compositio*-Fragment). Wenn im Folgenden dennoch einzelne Zeilen »Lucilius« zugeordnet werden, so ist damit metonymisch sein Werk, also die Texte selbst apostrophiert.

›pila‹/ quae iacimus, addes ›e‹: ›peila‹, ut plenius fiat.« – »wenn du diese ›Spieße‹ (*pila*) vermehren wolltest, die wir abfeuern, fügtest du ein ›e‹ hinzu: ›Sp*ie*ße‹ (*peila*), damit es voller klingt.« Die Zahl der Buchstaben resp. die Verlängerung der Silbe bei der Pluralbildung soll also die Menge der Geschosse nachbilden. Der einleitende Kondizionalsatz nimmt, quasi kalauernd, die grammatische Mehrzahl beim Wort, indem er die Vermehrung der Wurfspieße mit der Pluralbildung in Eins setzt (*plura facere*).[108] Wie in verschiedenen der grammatischen Fragmente stehen hier die Verfahren eines mimologischen[109] Sprachgebrauchs zur Debatte: Bildet die Morphologie der Worte, also ihre äußere Form, den denotierten Inhalt ab? Damit rühren die Fragmente gleichsam an die grammatische Gretchen- resp. Kratylos-Frage nach dem ontologischen Fundament der Sprache. Im martialischen Kontext des Beispiels liest sich das allerdings durchaus ironisch: Als ob eine emphatische Deklination die durchaus vitale Mehrzahl der Geschosse bewirken könnte! Ganz ähnlich wie im Falle des zu bestrafenden Diebs unterminiert sich der referentielle Impuls der satirischen Verse (die Treffsicherheit des kritischen Akts) durch das Bewusstsein für seine grammatische Bedingtheit: die Schlagkraft der abgefeuerten Geschosse (*p*(*e*)*ila*) ist nur eine buchstäbliche.

Zugleich zeigt sich hier erneut, wie sich Lucilius' Kritik als eine Gegen-Dichtung konkretisiert: Ein epischer Dichter könnte im zitierten Fragment nämlich durchaus ein poetologisches Prinzip, etwa für die Schilderung monumentaler Schlachten erkennen. Abermals profiliert sich die lucilianische *satura* als eine Nebendichtung, in der sich pedantische *eruditio* mit einer nachgerade aphoristischen Prägnanz verschränkt. Der »evil twin« des Epos, als den Morgan die hexametrische Satire durchaus treffend bezeichnet, erscheint dabei allerdings weniger als verkörperter Widerspruch zum Wertesystem der hohen Dichtung,[110] denn als die produktionsästhetische Rückseite des epischen *textus*; als Glossen, die das heroische Gedicht durchaus provokativ auf seine materiellen Bedingungen befragen.[111] Die Idee

108 Insofern im Fragment mit der *propositio* gespielt wird, dass ein einzelner Buchstabe (lat. *elementum*) über die Bedeutung des Wortes entscheidet, lässt der Text an die (absolute) Buchstaben-Metaphorik der atomistischen Theorie denken, die Lukrez zu einem privilegierten illustrativen Mittel seines Lehrgedichts erheben wird (vgl. zu den Buchstabenanalogien der atomistischen Theorie neuerdings die eingehende Untersuchung von Noller 2019, Kap. 2). Zur Affinität zwischen Atomismus und Grammatik vgl. auch das Varro-Kapitel, insbes. II.2.1.

109 Genette (2001) hat die von Platons *Kratylos* ausgehende gedankliche Tradition unter dem Titel *Mimologiken* subsumiert.

110 Vgl. zuletzt Morgan 2010, 317, der Lucilius' Satire als »embodied contradiction of, and antidote to, everything that the heroic genre stood for« bezeichnet.

111 Zu Lucilius' Bezugnahmen auf das (ennianische) Epos s. Christes 2001. Eines der berühmteren Fragmente aus dem poetologischen Kontext behandelt die Begriffe *poema* und *poesis* (dazu unten).

der Prosa, die Walter Benjamin an den kritischen Schriften der Frühromantiker gewann,[112] passt nur zu gut auch auf die Fragmente des Lucilius: Wir haben es bei *satura* mit einem »Reflexionsmedium« der Dichtung zu tun;[113] mit einer kritischen Metapoesie, der mit der Sprachlichkeit der Dichtung auch die eigene Grammatizität zum Problem wird.

Anders als diejenigen Stimmen der Forschung, die aus den orthographischen Fragmenten das stoische Dogma der »*res-verbum*-Analogie«, mithin einen »antiarbiträr[en] Zeichenbegriff« ableiten,[114] möchte ich die virulente Frage nach dem Zusammenhang von Zeichen und Sache in Lucilius' Werk als eine offene verstanden wissen. Die satirische Grammatik dieser kritischen Fragmente postuliert nur scheinbar die Identität von Zeichen und Sache, tatsächlich spielt sie die Worte gegen ihre Buchstaben aus und provoziert damit eins ums andere Mal den performativen Selbstwiderspruch der poetischen Sprache.

So thematisieren etwa einige vielzitierte Hexameter den Unterschied von ›*poema*‹ und ›*poesis*‹ in den folgenden Worten (Lucil. Frg. 340–342 (338–340)):

> *non haec quid valeant, quidve hoc intersiet illud,*
> *cognoscis. primum hoc quod dicimus esse poema*
> *pars est parva poema <poesis>*

> Was diese (nml. *poesis*, Dichtung) bedeutet und wie sich davon jener Begriff (nml. *poema*, Gedicht) unterscheidet, erkennst du noch nicht. Zuerst das, was wir ein Gedicht nennen. Ein Gedicht ist nur ein kleiner Teil (einer Dichtung).

Zwar scheint hier durchaus der ernste Versuch einer philologisch-grammatischen Begriffsbestimmung unternommen.[115] Die Unterscheidung des Gedichts von der Dichtung (*quid hoc intersiet illud*) ist gleichsam der Inbegriff der philologischen κριτική τέχνη. Gerade dem philologischen Blick, den das Fragment forciert, fällt allerdings auch sofort die alliterative Prägnanz der Formulierung ins Auge: »*pars est parva poema <poesis>*« – das gelehrsame Thema des Fragments droht hier hinter der schieren Figürlichkeit der Sprache zu verschwinden. Es entsteht eine eigentümliche Spannung: Während auf der inhaltlichen Ebene – ganz im ursprünglichen Sinne des grammatischen *iudicium* – eine begriffliche Differenzierung angestrebt wird, bewirkt die sprachliche Textur des Syntagmas gerade das Gegenteil, nämlich

---

Die poetologische Grundsatzfrage nach Gedicht und Dichtung begegnet uns auch in Varros *Menippeen* (Varro Men. Frg. 398).

112 Vgl. die Ausführungen oben, Kap. I.2.6.

113 Benjamin 1974, 102.

114 So etwa Krenkel 1970a, 249; Möller 2004, 270–271; s. auch von Albrecht 2012, 221.

115 Erwartungsgemäß konzentriert sich die Forschungsliteratur zu diesem Fragment auf die Herkunft und Rezeption seines philologischen Gehalts. Vgl. grundsätzlich Krenkel 1970a, 247 *ad loc.*; Koster 2001, 121–122.

die promiske Analogisierung der unterschiedlichen Wörter (*__p__ars*, *__p__arva*, *__p__oema*, *__p__oesis*). Anders als die orthographischen Fragmente zu suggerieren scheinen, sind die Buchstaben der Schrift, wie sich hier zeigt, zur kritischen *dihaeresis* gerade nicht geeignet. Vielmehr läuft die rhetorisierte Buchstäblichkeit der Formulierung ihrer Intention direkt entgegen. Es verbinden sich in diesem Fragment also kritisches *iudicium* und poetisches *ingenium* zu einer *concordia discors*, einem paradoxen Selbstwiderspruch des satirischen Satzes. Indem Lucilius die *verba* im Vers durch Alliteration aneinanderrücken lässt, macht er die thematisierte Differenzierung gleichsam zum metatextuellen Geschehen; er zwingt seine Leserschaft, die Worte ganz genau unter die Lupe zu nehmen und voneinander zu unterscheiden. Man wird das ›ästhetische Theorie‹ im doppelten Sinne nennen dürfen. Lucilius' *satura* präsentiert Kritik als Dichtung resp. Dichtung als Kritik; und seine Fragmente tragen die in dieser Wendung implizierte Paradoxie aus.

Das potentiell subversive Umlenken der Aufmerksamkeit vom Inhalt (*res*) auf die sprachliche Form, das sich den im engeren Sinne grammatisch-kritischen Fragmenten ablesen lässt, zeugt eindrücklich von der selbstreflexiven Sprachlichkeit der lucilianischen *satura*. Die Fragmente aus diesem Kontext praktizieren eine geradezu übermütige Poetik des sprechenden Beispiels. Mit hintersinnigem Humor wird hier der Sprache selbst die Bühne überlassen (Frg. 381 (374)): »*abbibere*: *hic non multum est*, ›*d*‹ *siet an* ›*b*‹« – »*abbibere* (sich antrinken): hier kommt's nicht groß drauf an, ob ›d‹ oder ›b‹ steht.« Man wird nicht umhinkönnen, das grammatische *exemplum* mit dem konkreten Bild eines lallenden Angetrunkenen zu verbinden, dem es tatsächlich nicht mehr um die akribische Unterscheidung der Konsonanten zu tun ist. Im augenzwinkernden Beispiel drückt sich nicht zuletzt die ausgeprägte Selbstironie des pedantischen Schriftgelehrten aus.[116] Mit dem humoristischen Ausgriff der Grammatik in die Lebenswelt sind diese Überlegungen mithin abermals bei der Frage nach dem berühmt-berüchtigten Autor der Fragmente angelangt. Wie aber sind die Befunde der bisherigen Lektüren mit dem Etikett der »Persönlichkeitsdichtung«[117] zu vereinbaren, das die Forschung dem lucilianischen Werk verliehen hat?

116 Ganz ähnlich auch das nächste Beispiel zu diesem Thema (Frg. 383), das rät, sich nicht lange bei der Frage aufzuhalten, ob man *accurrere*, herbeieilen, mit ›d‹ (*adcurrere*) oder doppeltem c schreibe (»*atque accurrere scribas*/ ›*d*‹ *ne an* ›*c*‹, *non est quod quaeras eque labores*«).
117 Haß 2007.

1.6 Satirisches Sich-selber-Schreiben (*bio-graphein*)

Zu Beginn dieses Kapitels hat sich eine Perspektive auf Lucilius' radikal heterogenes *mixtum compositum* eröffnet, welche die Person des Autors ins Zentrum des Werks rücken lässt: Demnach ist der Satiriker selbst das einzige, wo nicht kohärenz- so doch verbindungsstiftende Element eines Textcorpus, das den Charakter privater Notate, mithin eines tagebuchartigen Journals behauptet.[118] Es ist abermals Horaz, der diese autobiographische Dimension des lucilianischen Schreibens in den Fokus der (poetologischen) Aufmerksamkeit gerückt hat (Hor. sat. II,1,30–34):[119]

ille velut fidis arcana sodalibus olim *credebat libris neque, si male cesserat, usquam* *decurrens alio neque, si bene; quo fit ut omnis* *votiva pateat veluti descripta tabella* *vita senis.*	Jener vertraute einst seine innersten Geheimnisse wie treuen Gefährten seinen Büchern an, und weder, wenn es ihm schlecht ergangen war, wandte er sich anderswo hin, noch wenn es ihm gut ergangen war. So kommt es, dass das ganze Leben des Alten, wie auf einer Votivtafel dargestellt, offen liegt.

Anders gesagt: Lucilius schreibt schlichtweg alles auf, was ihn betrifft. Die Unform seines Werks ist die Unform seines Lebens, ein *bio-graphein*. Jahrhunderte vor dem Hauptwerk des Augustinus tritt uns der Ur-Satiriker hier als ein Autor schriftlicher *confessiones* entgegen.[120] Der horazischen Charakteristik implizit ist eine Kritik an der plakativ beschriebenen Offenmütigkeit: Dass Lucilius schlechterdings *alles* aufschreibt, führt unweigerlich zu einer programmatischen *Obszönität* seines Werks: Indem er ungehemmt das Auf und Ab seines (all)täglichen Lebens notiert, holt der satirische Diarist auch das auf die Bühne seiner Bücher, was eigentlich hinter der literarischen *scaena* hätte bleiben müssen.[121] Mit folgenden Worten fasst Karin Haß die Ergebnisse ihrer eingehenden Studie zusammen:

118 Haß 2007, 235 spricht von Lucilius' »ausgesprochen starke[m] Bedürfnis, über sich selbst zu sprechen. Lucilius widmet sich Themen, die ihn persönlich interessieren, er erzählt, was ihn ärgert oder belustigt, Geschichten aus seinem Privatleben, Intimes. Seine Persönlichkeit, das Subjektive, steht überall im Zentrum.«

119 Die Stelle wurde in der Forschung intensiv diskutiert. Ich verweise hier stellvertretend auf den jüngst erschienenen Kommentar von Freudenburg *ad loc.* (2021, 64–67) und die Literatur dort; vgl. zur Bedeutung der Stelle für die horazische *satura* Kap. II.3.3.

120 Vgl. zu dieser Charakteristik Harrison 1987.

121 Ein Beispiel dafür mögen die folgenden Fragmente aus dem VIII. Buch geben (Lucil. Frg. 304–305 (303–304)): »*cum poclo bibo eodem, amplector, labra labellis/ fictricis conpono, hoc est cum* ψωλοκοπô̂υμαι« – »wenn ich aus demselben Becher trinke, (sie) umarme, meine Lippen mit ihren, der Heuchlerin, zarten Lippen vereine – das heißt, wenn ich vor Lust berste«; (Lucil. Frg. 308 (307)):

> Ob als Dichter, als Zeitgenosse, als Figur einer dargestellten Handlung oder nur als orthographisch interessante Vokabel – stets ist ›Lucilius‹ mit von der Partie. Das gesamte Werk dreht sich um die Person des Autors. Dadurch, dass Lucilius sich selbst dort mit Namen erwähnt und somit präsent ist, wo dies unüblich ist, wird es dem Leser unmöglich gemacht, bei der Lektüre den Dichter als schreibenden und erlebenden Menschen aus dem Blick zu verlieren.[122]

Die Omnipräsenz des Autors macht den Text zu einer veritablen Bühne der Selbstinszenierung. Tatsächlich ist die theatrale Metaphorik im Falle der lucilianischen *satura* nicht zuletzt deshalb treffend gewählt, weil die ›Persönlichkeitsdichtung‹ des Lucilius ihr einschlägiges Vorbild in der komischen Tradition findet.[123] Auf dieses Verhältnis von Komödie und Satire ist an dieser Stelle ein näherer Blick zu werfen.

Die Lucilius-Forschung macht die Affinität der Satire zur Komödie an denjenigen Fragmenten des XXVIII. und XXIX. Buches fest, die sich als typische Szenen der Palliata identifizieren lassen: Es klingt eine Liebesgeschichte an, die auf verschiedene Widernisse stößt, darunter die Erstürmung eines Hauses.[124] Bemerkenswert ist indes auch hier die charakteristische Individualisierung, die sich den überlieferten Texten ablesen lässt. Lucilius selbst tritt nämlich in diesen Szenen auf, als Figur eines »satirische[n] Mini-Drama[s]«:[125] »Der Satiriker, der üblicherweise von sich selbst in der ersten Person und aus seiner Perspektive spricht, wird plötzlich Gegenstand einer traditionell unpersönlichen Bühnenhandlung.«[126] Bei dieser Adaption komischer Szenographien kommt es indes zu intrikaten (De-)Fiktionalisierungsbewegungen:

> [Lucilius] macht die Komödie zu seiner eigenen Komödie, zu einem Drama, das nicht (nur) mit Typen spielt, sondern zumindest einen individuellen Charakter aufzuweisen hat. Dieser allerdings schlüpft in eine typisierte Rolle und verfremdet das Stück dadurch, dass der Leser über ihn und anderes mehr weiß als über ›normale‹ Komödienfiguren; die Illusion zerbricht.[127]

»*at laeva lacrimas muttoni abstreget amica*« – »doch mit seiner hilfreichen Linken trocknet er seinem Phallus die ›Tränen‹«.

122 Haß 2007, 237.

123 Vgl. zu den Einflüssen der plautinischen und terenzianischen Palliata Auhagen 2001 und Haß 2007, 164–172. Es ist hier nicht der Ort, die komplexe und vielbesprochene Frage nach dem gattungspoetischen Verhältnis von Satire und Komödie eingehender zu behandeln (vgl. meine Hinweise in Kap. I.2.10 sowie grundsätzlich Ferriss-Hill 2015). Was in der ebenso kenntnis- wie umfangreichen Literatur zum komischen Erbe der römischen Satire erstaunlich unterbelichtet bleibt, ist der Aspekt der Selbstreflexivität, der hier im Zentrum steht (so etwa auch bei Zimmermann 2001, dessen Überlegungen zu *Lucilius und Aristophanes* sich ganz auf den Aspekt des Spottes konzentrieren).

124 Die besagten Fragmente aus Buch XXVIII und XXIX untersucht Haß 2007, 164–172. Vgl. zur Nähe der lucilianischen Satire insbesondere zu den Komödien des Terenz Krenkel 1970b, hier: 232–234.

125 Haß 2007, 171.

126 Haß 2007, 164.

127 Haß 2007, 172.

Indem der Satiriker selbst als *dramatis persona* seiner komisch überformten Liebesaffären auftritt, greifen seine Texte im selben Maße in die römische Realität aus, wie sie diese zugleich fiktionalisieren. Zu Recht weist Haß darauf hin, dass die lucilianische Subjektivierung des Dramas die moralistische Gesellschaftskritik der römischen Komödie zu sabotieren droht.[128] Denn die an Woody Allen gemahnende Selbstinszenierung des satirischen Ich als komische Figur lässt dieses selbst zum Objekt des Spotts werden. Dass in Lucilius' Ich-Theater nicht nur die Sittenkritik, sondern auch die Integrität der dramatischen Illusion, wie die an der Neuen Komödie Menanders orientierte Palliata kennzeichnet, in die Brüche geht, ist für die satirische Schreibart entscheidend. Denn das Zerbrechen der dramatischen Illusion ebenso wie die konsequente Einmischung des Autor-Ichs, die über die im engeren Sinne komischen Fragmente hinaus als Charakteristika der satirischen Fragmente gelten können, unterscheiden Lucilius' Texte zwar von der römischen Dramatik eines Plautus oder Terenz. Sie haben indes durchaus ihr Vorbild in der komischen Tradition, allerdings in der Alten Komödie.[129]

Fragt man nämlich nach den Wurzeln jener disruptiven, handlungs- resp. fiktionszersetzenden Selbstbezüglichkeit, die das lucilianische Schreiben auszeichnet, sieht man sich unweigerlich auf die reflexiven *parabaseis* der Alten Komödie verwiesen.[130] Aus der apologetischen *parabasis* der Alten Komödie sind die selbstrefle-

128 Haß 2007, 171: »Ginge es dem Satiriker allerdings nur darum, Missstände anzuprangern, müssten seine ›komischen‹ Eigeninszenierungen und die negative Selbstdarstellung als kontraproduktiv wirkender Ballast erscheinen.«

129 Bekanntlich ist die Nähe der (lucilianischen) *satura* zur Alten Komödie seit Horaz' programmatischer vierter Satire zum Topos und Problem der Forschung geworden. Vgl. zur kanonischen Rezeption der vierten horazischen Satire im Kontext der Frage nach dem komischen Erbe der Satire Ferriss-Hill 2015, hier insbes.: 3–17. Freudenburg (1993, 183–184) hat, ausgehend von Horaz' programmatischen Äußerungen, eine eingehende und hellsichtige Analyse der stilistischen Affinitäten von Satire und Komödie vorgelegt und gezeigt, dass beide in ihrem paradoxen Status einer ›prosaischen Poesie‹ übereinkommen. Auch Freudenburgs stiltheoretische Betrachtung lässt indes die Frage nach der komischen Selbstreflexivität außer Acht.

130 Vgl. grundsätzlich zur *parabasis* Nesselrath 2000 sowie die Hinweise in Kap. I.1.4.1, Anm. 63. Eine wegweisende Studie der aristophanischen *parabaseis* hat Hubbard (1991) vorgelegt. Die vom Chorführer vorgetragene Rede des Komödiendichters, in der dieser sein Stück resp. sich selbst in bestes Licht zu rücken sucht, schreckt dabei auch nicht davor zurück, das angesprochene Publikum für sein mangelhaftes Urteilsvermögen zu rügen. Dies trifft insbesondere auf die früheren Stücke des Aristophanes, und namentlich die berühmten *parabaseis* der *Wolken* und der *Wespen* zu, in denen der Dichter dem Publikum vorwirft, seine Werke verkannt zu haben (gemeint sind v. a. die *Wolken*, die bei ihrer Erstaufführung leer ausgingen, also nicht den Preis der Dionysien erhielten). Vgl. zum aufklärerischen »Nachspiel« der aristophanischen Tradition bei Hamann Kap. III.2.3.

xiven Prologe der römischen Komiker Plautus und Terenz hervorgegangen.[131] Es ist diese oftmals apologetische Selbstreflexivität dieser Paratexte, die von der Komödie auf die lucilianische Satire übergegangen ist: Indem Lucilius die Thematisierung und Inszenierung der eigenen *persona* zum Prinzip seines Schreibens erhebt, wird sein Satirenwerk mithin als eine einzige komische *parabasis* lesbar; eine fortgesetzte Selbstreflexion des Autors.

Dabei wird man der besagten Prominenz von Lucilius' »(in jeder Hinsicht individualistischen, alles subjektivierenden) Persönlichkeit«[132] tatsächlich einen subversiven Charakter attestieren dürfen. Denn die von Haß herausgearbeitete Radikalität des selbstdarstellerischen Prinzips lässt die vielfältigen Themen der lucilianischen *sermones* allesamt als bloße Vorwände (*praetextus*) für die Selbstthematisierung des Autors erscheinen. Dem kritischen Kommentator der Tagesaktualität (von Zeitgeschehen, Politik, Zeitgeist, zeitgenössischer Dichtung) dient ebendiese heterogene *materia* nur zum Einsatzpunkt für ein Schreiben, das sich gleichsam als eine einzige komische *parabasis* gestaltet; eine fortgesetzte Selbstreflexion des Autors. Die subjektivierenden Marginalien oder *commentarii*,[133] als die einem die lucilianische Gegen-Dichtung begegnet, werden damit zum Ort der Einverleibung und Umbildung des Anderen, der Außenwelt ins Eigene; und die schiere Gefräßigkeit des saturierten Kommentars droht, das Verhältnis von Fremd- und Selbstbezug

131 Vgl. Ehrmann 1985; Hubbard 1991, 1 (Anm. 1). Insbesondere bei Terenz wird der Prolog zum Ort der zuweilen polemischen literaturkritischen Auseinandersetzung. Vgl. zur Vorbildfunktion von Terenz Haß 2007, 44–45, die allerdings den parabatischen Aspekt ebenso wie die zentrale Rolle der komischen Tradition nicht in der hier vorliegenden Weise akzentuiert.

132 Vgl. Haß 2007, 15–16 zur »Abgrenzung des Satirikers von den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die zwar bereits einige persönliche Züge zeigen, jedoch nicht wie die lucilianischen Satiren vollständig von der (in jeder Hinsicht individualistischen, alles subjektivierenden) Persönlichkeit ihres Autors durchdrungen sind. In diesem Punkt ist Lucilius möglicherweise noch radikaler, geht er weiter als die späteren Persönlichkeitsdichter. Denn neben der Privatisierung der Dichtung durch die Wahl von Themen aus dem Bereich eigenen Lebens subjektiviert Lucilius sie dort, wo das persönliche Erlebnis keinen Ort hat, beispielsweise wenn er grammatische Themen behandelt.«

133 Wie unlängst auch William Fitzgerald (mit Blick auf das buntschriftstellerische Werk des Aulus Gellius) hervorgehoben hat, bezeichnet das lat. *commentarii* zunächst eine Sammlung privater Notizen und Exzerpte (vgl. den entsprechenden Eintrag im Georges [1918] 1998, Bd. 1, Sp. 1303). Es entspricht damit dem gr. ὑπομνήματα (›Notizen‹, ›Denkwürdigkeiten‹), das die neronische Buntschriftstellerin Pamphile von Epidauros zum Titel ihres Werkes erhoben hatte: »As a title, *commentarii* and *hypomnemata* point to the writer as note-taking reader, and so have a biographical element« (Fitzgerald 2016, 153). Für die hier verfolgte Idee der *satura* ist diese Bemerkung von einschlägiger Relevanz: Die Etymologie des ›Kommentars‹, als den Barchiesi und Cucchiarelli (2005, 208) die Satire beschreiben (s. o. I.2.7), birgt mithin das Konzept einer autobiographisch gefärbten *écriture-lecture*.

aus dem Gleichgewicht zu bringen: Lucilius schreibt zugleich über alles, und über nichts anderes als sich selbst.[134]

Dieses vexierbildliche Verhältnis von Sachbezug und Selbstinszenierung lässt sich besonders anschaulich am Beispiel eines weiteren orthographischen Fragments nachvollziehen. An den Fragmenten des IX. Buches zeigt sich nämlich nicht nur der philologische *furor* des lucilianischen Werks, sondern auch die programmatische Tendenz des satirischen Gelehrten, seine »persönlichen Verhältnisse« auf die Bühne seines Textes zu holen (Frg. 362–364 (364–366)):[135]

134 Gerade in dieser Eigenheit weisen seine ›autobiographischen‹ *schedia* voraus auf einen der wichtigsten Texte in der Geschichte der literarischen Unform, auf Montaignes *Essais* (vgl. zu Montaigne die Hinweise in Kap. I.2.7.2.1, Anm. 153). Gleich im Prolog erklärt Montaigne sich selbst zum einzigen Stoff seines Buches: »Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain.« (*L'aucteur au lecteur*, 1992 [1588], 1. Auf eine für die Tradition der Unform charakteristischen Weise verkehrt Montaigne hier die Apostrophe des Lesers zur quasi apotropäischen Abschreckung; er wendet sich zum Leser hin, um diesen vom Text abzuwenden.) Im dritten Buch der umfangreichen Sammlung bringt der *aucteur* der *Essais* diesen autobiographischen Topos auf eine prägnante Bildlichkeit: »Toute cette fricassée que je barbouille ici n'est qu'un registre des essais de ma vie.« (*De l'expérience*, 1992 [1588], III, 13). An der kulinarischen Metaphorik von Montaignes Selbstreflexion zeigt sich deutlich die Wahlverwandtschaft, welche die »alles verschlingende Unform« der Neuzeit (so Hugo von Hofmannsthals Beschreibung des Essays, Aufzeichnungen, 1959, 368) zur antiken *satura* unterhält. Tatsächlich ist die satirische Topik der *Essais* wiederholt bemerkt worden (vgl. insbesondere Calder 1986, 1992; zuletzt Pfeiffer 2018, hier: 90). Selbstironisch depotenziert Montaigne sein Werk zur »galimafrée de divers articles« (*Des Noms*, 1992 [1588], I, 46. Es dürfte kein Zufall sein, dass diese, radikale Heterogonie ausdrückende, Selbstbeschreibung ausgerechnet mit einer Reflexion über die Identitätsstiftende Kraft der Eigennamen zusammenfällt.) Nicht nur darin bekundet sich indes die innige Affinität der Montaigne'schen *Essais* zu jenem hypertrophen anti-genre, als dessen Gründer Lucilius uns begegnet. Dass die *schedia lucilianae humilitatis* von ihrem *auctor* selbst als ›Gespräche‹ (*sermones*) bezeichnet werden, ist für die Idee einer transhistorischen ›Essayistik‹ ebenso bedeutend wie das Textmodell einer vor der Formgebung verharrenden Skizzenproduktion: Die besagte Dialogizität, die das Wort *sermo* impliziert, führt nämlich zurück zum ›Autobiographismus‹ der frühen *satura*. Denn wie gesehen, gründet die mitunter problematische Obszönität der lucilianischen Selbstdarstellung (Horaz: *pateat vita senis*) in einer diarischen Anlage seines Schreibens, die das (Tage-)Buch als den treusten Gefährten (*sodalis*), mithin als innigen Freund und Gesprächspartner des Autors begreift. Man wird in Lucilius' Selbst-Gesprächen einen frühen Vorläufer der tragischen Dialogizität der *Essais* erkennen können, die im verstorbenen *alter ego* des Autors (La Boétie) ihr abwesend-anwesendes Gegenüber finden (Starobinski 1993, 85). Gerade dem schriftlichen Selbst-Gespräch des vermischten Journals ist denn auch jene Ambivalenz von Sach- und Selbstbezug eigen, die ich als das Charakteristikum von Lucilius' parabatischem Schreiben exponiert habe: Der hybride Kommentar, als der sich dieses Werk zu erkennen gibt, changiert paradox zwischen thematischer Überfüllung und permanenter Selbstdarstellung.

135 Es handelt sich bei der Formulierung um die Jean Paul'sche Beschreibung des Humoristischen (I/5, 132–133): »Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar

iam ›puerei venere‹: ›e‹ postremum facito atque ›i‹,	Sodann, bei *›puerei venere‹* [die Jungen sind gekommen]: schreibe zuletzt ›e‹ und ›i‹,
ut ›puerei‹ plures fiant. ›i‹ si facis solum,	damit aus den ›Jungens‹ mehrere werden. Schreibst du ein ›i‹ allein,
›pupilli‹ ›pueri‹ ›Lucili‹, hoc unius fiet.	*›pupilli‹›pueri‹›Lucili‹*, [›des Waisenkinds‹, ›des Jungen‹, ›des Lucilius‹], so wird nur von einem [Gen.] die Rede sein. (meine Übers.)

Das genuin grammatisch-kritische Anliegen des Fragments ist die schriftliche Differenzierung der Flexionsformen: Die ältere, diphthongierende Schreibweise des Nominativ Plurals (*puerei* statt *pueri*) verbürgt dessen Unterscheidbarkeit vom Genitiv Singular.[136] Auffällig an der satirischen Grammatik ist dabei der überraschende ›Cameo-Auftritt‹ des Satirikers (Lucilius), der sich selbst zum Exempel seiner Erläuterungen macht. Gleichsam parabatisch tritt hier das Ich des Autors unvermittelt aus dem Textzusammenhang heraus. Treffend spricht Haß in Bezug auf diese Stelle von einem »Verfremdungs-Effekt«:

> Der Leser wird bei der Lektüre einer vermeintlich ernsthaften grammatikalischen Abhandlung aus dem Konzept gebracht oder wird zumindest schmunzeln, wenn er zwischen geläufigen Wortbeispielen auf den Namen des Autors stößt. Die komische Wirkung wird in diesem Fall dadurch erzielt, dass ein Rezipient bei dem Wort ›Lucilius‹ nicht an die Wortgestalt, sondern an die Person selbst denkt.[137]

Einmal mehr spielt dieses Fragment also mit dem oszillierenden Umschlag des Blicks zwischen Wort und Sache. Dabei unterschlägt die Lektüre von Karin Haß aber die erstaunliche Verkehrung der Verhältnisse, zu der es hier kommt: Indem sich der Autor selbst als *stand-in* für seine morphologische Exempelreihe missbraucht, degradiert er seine Person zum bloßen Bei-Spiel eines grammatischen Theaters. Die ›Persönlichkeit‹, um deren Darstellung es Lucilius gemäß der These von Haß zu tun sei, erscheint hier als Nebenprodukt einer in der Hauptrolle figurierenden Sprache. Insofern sich der Eigenname hier (nach) der poetischen Grammatik beugt, lässt sich aus dem Fragment auch die Emergenz einer auktorialen *persona* aus der Eigengesetzlichkeit der Schrift lesen: Subjektivität als Buchstabeneffekt. Wir haben

---

seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten.« Dass wir es mit einer treffenden Beschreibung der Tradition zu tun haben, um die sich diese Studien bemühen, wird sich noch wiederholt bestätigen.

136 Vgl. Krenkel 1970a, 239: »schreibe am Ende (von *puer*) ›e‹ und ›i‹, damit ›*puerei*‹ den Plural ausdrückt: die Jungen. Falls du ›i‹ allein schreibst […] – dann bezeichnet es den Genitiv Singular.« Krenkels paraphrasierend-erläuternde Übersetzung eliminiert indes den spielerischen Charakter des Fragments.

137 Haß 2007, 173.

es also mit einer Art *mundus inversus* der Autobiographie zu tun: Das satirische Ich generiert sich hier aus einem linguistischen Paradigma, als ein bloßes, grammatischen Regeln folgendes *token*.[138] Indem sich »Lucilius« an dieser Stelle als eine Wortform auf die Bühne des Textes zitiert, inszeniert er die notorische ›Präsenz‹ des Satirikers in seinen Schriften als eine anwesende Abwesenheit.

In solch humoristischer Depotenzierung manifestiert sich einmal mehr das ausgeprägte Bewusstsein der lucilianischen Notate für ihre Schriftlichkeit. Die ›poetische Grammatik‹ dieser Satiren wendet sich der buchstäblichen Materialität der Sprache zu und generiert im witzigen (Bei-)Spiel quasi semantische Nebeneffekte. Damit stellt sie die rhetorischen Verhältnisse, die Hierarchie von Gegenstand und sprachlich-ornamentalem Beiwerk, auf den Kopf, und zwar in einer Radikalität, die mithin sogar die *persona* des Satirikers selbst als bloßes Nebenprodukt einer eigengesetzlichen Sprache erscheinen lässt.

Fassen wir zusammen: Wie die Ausführungen dieses Kapitels gezeigt haben, darf das Wissen um die eigene Grammatizität als Inbegriff des kritischen Prinzips gelten, dem sich die lucilianischen *sermones* verschreiben. Um noch einmal das einschlägige Fragment aus dem X. Buch zu zitieren (Frg. 393–394 (386–387)): »*Horum est iudicium*, ›*crisis*‹ *ut describimus ante*;/ *hoc est*, *quid sumam quid non*, *in quoque locemus*«. Nicht nur drückt sich in dieser Definition der ›Kritik‹ ein Bewusstsein für die Schwierigkeit des rhetorischen Produktionsprozesses aus. Indem der Satiriker an dieser Stelle zurückverweist auf das, was vorher beschrieben wurde, um es im Akt der Selbstzitation wieder aufzunehmen und zu präzisieren, wird diese Schwierigkeit hier zugleich zu einer selbstbezüglichen Szene des Schreibens. Im Rückgriff auf das *ante* der *descriptio* zeigt sich die *satura* als ein *work in progress*, dessen Unform die eines Textes im wörtlichen Sinne ist, eines Verweiszusammenhangs aufeinander bezogener Schriftstellen. Breeds Befund: »Satire was born textual«,[139] zeigt sich hier in seiner ganzen Tragweite. Vor den Hintergrund dieses Fragments muss man die Beobachtungen zur alles verschlingenden autobiographischen Unform der lucilianischen *schedia* präzisieren: Lucilius schreibt über alles; aber er schreibt über alles mit *iudicium*. Anders als Horaz' programmatische *Satiren* suggerieren, hat die lucilianische *satura* jegliche Unmittelbarkeit des Affekts verloren. Vielmehr weiß Lucilius sehr genau, dass mit dem Akt der Niederschrift je schon eine kritische Reflexion des Geschriebenen vollzogen ist; ein diffiziler Prozess des Entscheidens

138 Tatsächlich könnte man in der Exempel-Trikolon sogar eine Art Minivita vom Waisenkind über den Jungen zum Mann (Lucilius) sehen.
139 Breed 2018, 57.

(»was nehme ich und wo stelle ich es hin«), von dem auch die satirische Selbstdarstellung nicht ausgenommen ist.[140]

Dass das Wissen um die Grammatizität des eigenen Schreibens sich subversiv auf den satirischen Aggressionsimpuls auswirkt, ist in den Lektüren dieses Kapitels deutlich geworden. Indem die Fragmente durch ihren kritischen Blick die Aufmerksamkeit auf die Rhetorizität, d. i. die genuine Figürlichkeit, der Sprache lenken, inszenieren sie die im dezisiven Akt der Niederschrift implizierte Unentscheidbarkeit. Es ist diese Crux der Kritik, die dem lucilianischen *sermo* seine charakteristische Unlesbarkeit verleiht.

Mit Blick auf Lucilius' Fragmente zeigt sich die *satura* in ihren Anfängen als eine Dichtung zweiter Ordnung, die sich bei aller Gelehrsamkeit ihres aggressiven Grundimpulses niemals gänzlich entledigt. In diesem Sinne wäre der oben verwendete Begriff der satirischen Gegen-Dichtung zu präzisieren: Tatsächlich ist die lucilianische Literatur-Kritik nicht zuletzt dem Impetus der generischen Selbstverständigung eines ortlosen, (noch) unbestimmten Schreibens geschuldet. Lucilius' Polemiken gegen die hohe Dichtung sind mithin als programmatische Abgrenzungsversuche einer Schreibwese (*sermo*) zu lesen, die keinen angestammten Platz im – griechischen – Kanon der Formen hat. Was in der (neuzeitlichen) Satiretheorie zum Topos des satirischen ›Parasitentums‹ wird, zeigt sich seiner Ursprungskonstellation nach als eine ambivalente Intertextualität: Die *satura* zitiert (parodiert), um sich selbst zu finden; ihre exzessive Auseinander-Setzung mit den etablierten Formen ist eine paradoxe Sekundarität, eine Abhängigkeit, die dem Streben nach Eigenständigkeit geschuldet ist. Als Reflexionsmedium der poetischen Formen und Schreibweisen ist die kritische Reflexion ihr Prinzip; eine permanente Zurückwendung, die – in kynischer Programmatik – auch vor sich selbst nicht Halt macht.

140 Den Gedanken eines gleichsam strukturellen, der rhetorischen (und poetischen) Produktion ebenso vorgelagerten wie sie durchdringenden *iudicium* hat Quintilian im dritten Buch seiner *Institutio* formuliert. Nicht nur sei das *iudicare*, welches gewisse Theoretiker als eigenständige *pars rhetorica* der *inventio* nachfolgen lassen, von dieser nicht zu trennen (»*ne invenisse quidem credo eum qui non iudicavit*«). Ebenso unlöslich verbunden sei das *iudicium* mit den anderen *partes*: »*mihi autem adeo tribus primis partibus videtur esse permixtum* (*nam neque dispositio sine eo neque elocutio fuerit*) *ut pronuntiationem quoque vel plurimum ex eo mutuari putem.*« (Quint. inst. III,3,5–7)

2 Die Monstrosität der Sprache (Varro)

Nicht anders als im Falle der lucilianischen *satura* sieht sich auch die Annäherung an Varro, Autor jener anderen, noch älteren, und vor allem: noch vermischteren Art der Satire (Quint. inst. X,1,95), vor eine überlieferungsgeschichtliche Aporie gestellt. Die bis auf ein paar Fragmente verlorenen *Saturae Menippeae* scheinen den (spät)antiken Rezipienten, denen wir sie verdanken (Nonius, Macrobius, Gellius) lediglich als Steinbruch der Gelehrsamkeit, und insbesondere als Magazin linguistischer Kuriositäten gedient zu haben. Das oben bereits eingehender betrachtete Frg. 62 – »κατάχρησις *est enim vera cum in candelabro pendet strigile*«[1] – ist dafür eines von zahllosen Beispielen: Der primäre Grund, weshalb die Zeile auf uns gekommen ist, ist Nonius' Verwunderung über die Tatsache, dass hier das ›Schabeisen‹ als Neutrum (anstatt, richtig, als Femininum) auftaucht.[2] Dieses grammatische Interesse lässt die literaturwissenschaftliche Bedeutung des varronischen Werkes fragwürdig erscheinen. Ich möchte aber gerade diesen Umstand ins Zentrum meines ›poetologischen‹ Lektüreversuchs rücken: Blickt man auf die überlieferten Fragmente, dann präsentieren sich die menippeischen Satiren des *vir eruditissimus* (Quint. inst. X,1,95) als verbale Kuriositätenkabinette, als überfüllte Schatzkammern gesuchter, veralteter, exotischer Wörter.[3] Um nur ein – besonders anschauliches – Beispiel für die Logophilie der varronischen *satura* zu geben (Men. Frg. 403):

> *pavus e Samo, Phrygia attagena, grues Melicae, haedus ex Ambracia, pelamys Chalcedonia, muraena Tartesia, aselli Pessinuntii, ostrea Tarenti, pectunculus <Chius>, helops Rhodius, scari Cilices, nuces Thasiae, palma Aegyptia, glans Hiberica*
>
> Der Pfau aus Samos, die Haselhühner aus Phrygien, die Kraniche aus Medien, der Haedus-Fisch aus Ambracia, der Thunfisch aus Chalcedon, die Muräne aus Tartessos, die Esel aus Pessinus, die Austern aus Tarent, die Kamm-Muschel <aus Chios>, der Sterlet aus Rhodus, die Buntbarsche aus Kilikien, die süßen Muscheln aus Thasos, die Dattel aus Ägypten, die Ess-Kastanie aus Spanien

1 Vgl. Kap. I.2.7.2.2.
2 Vgl. den entsprechenden, in der Ausgabe von Krenkel (2002) mitgelieferten Kontext bei Nonius (»›*Strigilim*‹ *manifestum est esse generis feminini. Neutri. Varro* ›*Bimarco*‹« – »›*Strigilis*‹ ist eindeutig weiblichen Geschlechs. Als Neutrum hat es Varro in ›*Bimarcus*‹«). Wo nicht anders angegeben, werden die varronischen Fragmente und ihre Übersetzung, zuweilen geringfügig angepasst, nach Krenkels Ausgabe zitiert.
3 Vgl. Freudenburg 2013, 314; auch Relihan (1993, Kap 4; hier: 53) hebt die sprachliche Extravaganz der *Menippeae* als eines ihrer Kennzeichen heraus. Eine systematische Untersuchung der Sprache von Varros Satiren hat Woytek 1970 vorgelegt.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-004

Dieser kleine Auszug aus einer langen Liste exquisiter, aus weitentfernten Regionen importierter Speisen überliefert uns Aulus Gellius unter dem Titel *Über Delikatessen* (περὶ ἐδεσμάτων).[4] Als ginge es darum, dem Namen der *satura* Ehre zu machen, zeigt sich dieser Text zum Bersten vollgestopft mit den unterschiedlichsten Zutaten eines üppigen Gastmahls. Der symposiastische Kontext, der sich in dieser Aufzählung andeutet, ist auch für andere Satiren einschlägig. Varros *Nescis Quid Vesper Serus Vehat* (etwa: *Du weißt nicht, was der späte Abend noch bringen mag*) hat das gelungene Gastmahl und seine Regeln sogar zum zentralen Thema. Der Inhaltsangabe zufolge, die Aulus Gellius von dieser *Menippea* gibt, werden darin die Anzahl der Gäste, die Auswahl der Gesprächsthemen und – nicht zuletzt – die zu servierenden Speisen verhandelt. Dabei liest Gellius die prominente Kulinarik der *Menippeae* als Ausdruck einer konservativen Kulturkritik an der römischen Überflussgesellschaft: Mit pedantischen Ausführungen über die Organisation eines richtigen Gastmahls und endlosen Listen exotischer Delikatessen geißle Varro den Luxus der Oberschicht. Den menippeischen Fragmenten in diesem Sinne ein moraldidaktisches Engagement zu unterstellen, bedeutet indes, die figürliche Verspieltheit ihrer Sprache mutwillig zu ignorieren. Wie Joel Relihan an der oben zitierten Essensliste zu Recht hervorgehoben hat: »the sheer verbal ingenuity of such a versified shopping list inevitably draws the reader's attention away from substance to an artistic appreciation of unlikely words in an unlikely form.«[5] Wer die Aufzählung luxuriöser Lebensmittel auf einen kulturkritischen Gestus zurückführt, um ihm eine moraldidaktische Agenda abzulesen, verkennt mithin die Rhetorizität dieses scheinbaren Dekadenz-Topos.[6] Die Listen des Satirikers sind zugleich, ja man kann sagen: zuallererst (Wort-)Sammlungen eines logophilen antiquarischen Gelehrten.

Die Tendenz solcher Logophilie, den Text von seiner Referentialität zu befreien, zeigt sich nicht weniger deutlich an den ›Partytipps‹ in *Nescis Quid Vesper Serus Vehat.* Wie Gellius ausführt, rät der Satiriker darin etwa von der Einladung einer allzu großen Gästezahl ab,[7] indem er ›erklärt‹: »*quod turba plerumque est turbu-*

---

4 Vgl. das Referat von Aulus Gellius (Varro Men. Frg. 403; NA VI,16,1): »*Varro in satura quam* περὶ ἐδεσμάτων *inscripsit,* [...] *cenarum ciborum exquisitas delicias comprehendit.*« – »Varro macht, in der Satire, die er »Über die Delikatessen« betitelte, [...] eine Liste mit weithergeholten Spezialitäten.« Im Anschluss an seine Einschätzung liefert Gellius immerhin einen Auszug von 14 der aufgelisteten Speisen, deren er sich noch erinnern könne. Vgl. dazu Relihan 1993, 57.

5 Relihan 1993, 58; der Hinweis, dass die Satire in jambischen Senaren verfasst gewesen sei, gibt Gellius (NA VI,16,2).

6 Zur Thematisierung von Speisen als Inbegriff der römischen Luxuskritik vgl. Gowers 1993b, 19–24.

7 Gell. NA XIII,11,3 »*Nam multos* [...] *esse non convenit*«.

lenta« (Men. Frg. 334) – »weil eine ungeordnete Menge eine Menge Unordnung macht«. Es folgt eine Liste von vier Dingen, die ein (gelungenes) *convivium* ausmachen (Men. Frg. 335):

si belli homunculi conlecti sunt,	wenn nette Leutchen zusammengesucht sind,
si electus locus,	wenn der Ort gut ausgesucht ist,
si tempus lectum,	wenn der rechte Zeitpunkt gesucht ist,
si apparatus non neglectus	wenn bei der Vorbereitung nichts unversucht geblieben ist.

Ganz offensichtlich geht es auch hier nicht wirklich um das Vermitteln gastgeberischer Prinzipien. Vielmehr besteht der Reiz dieses trivialen ›Ratschlags‹ in seiner ostentativen Variation des Verbalstamms *lego*, der hier eine regressive Klimax von der Fülle über die Auswahl bis zur Vernachlässigung durchläuft (*colligo*, *eligo*, *lego*, *neglego*).[8] Joel Relihan hat den Effekt solch verbaler Verspieltheit konzise formuliert: »Form triumphs over content at the expense of the speaker«[9] – die sprachliche Faktur des Textes lenkt die Aufmerksamkeit auf subversive Weise vom Inhalt auf das eigentümliche Gebaren der Worte, dem hier die Bühne überlassen wird. Um ein letztes, einschlägiges Beispiel für diese subversive Wörtlichkeit der *Menippeen* zu geben: Aus derselben Satire über potentiell unvorhersehbare *convivia* zitiert Aulus Gellius einen Hinweis zu den Desserts (NA XIII,11,6; Varro Men. Frg. 341):

> *›bellaria‹ inquit ›ea maxime sunt mellita quae mellita non sunt,* πέμμασιν *enim cum* πέψει *societas infida.‹*

> ›Jene Nachspeisen‹, sagt er, ›sind am süßesten, welche nicht gesüßt sind, denn zwischen Patisserie [πέμμα] und Verdauung [πέψις] besteht eine zweifelhafte Verbindung.‹

Das Oxymoron ungesüßter Süßigkeiten (i.S.v. Köstlichkeiten), das mit der doppelten Bedeutung des Adjektivs *mellitus* (honigsüß, angenehm) spielt, wird noch im selben Satz übertroffen von einer griechischen Etymologie, die, das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit verkehrend, Süßspeisen nur deshalb verdammt, weil der Suggestion des Wortlauts misstraut wird. Varro präsentiert sich in seinen *Menippeen* mithin nicht nur als ein Polyhistor, der das Verfahren der Katalogisierung zum satirischen Mittel macht, sondern auch als philologisch-gelehrter Symposiast, dessen gastrosophisches Interesse von einem Appetit auf Wörter nicht zu unterscheiden ist.

---

8 Sowohl Krenkel *ad loc.* als auch Relihans (1993, 55–56) hellsichtige Lektüre übersehen diese figürliche Artifizialität des Wortspiels.
9 Relihan 1993, 56.

Gerade ihre eigentümliche Logophilie verleiht den *Menippeen* dabei ein metaliterarisches Gepräge: Indem sie immer wieder den Eigensinn der Wörter in den Vordergrund treten lassen, kehren die varronischen Satiren den Stoff der Dichtung heraus; sie thematisieren die Frage aller metapoetischen Fragen: die nach der Sprache selbst. Dass diese Frage dem Autor der *Menippeae* nicht fremd gewesen sein kann, liegt auf der Hand: Bekanntlich handelt es sich beim Universalgelehrten Varro nicht zuletzt um den bedeutendsten Grammatiker der römischen Antike, Verfasser eines monumentalen Werks *Über die lateinische Sprache* (*De lingua latina*), das insbesondere für seine spekulative Etymologie Berühmtheit erlangt hat. Auch Varros (frühen) *saturae à la Ménippe* ein genuin grammatisches Interesse zu unterstellen, bedeutet zunächst nichts anderes, als zwischen dem Gelehrten und dem Satiriker nicht kategorial zu unterscheiden.

Dass der Impetus des antiquarischen Grammatikers, der sich als Sprachforscher auf die Suche nach der Herkunft der Wortformen begibt, auch die satirischen Texte des *vir eruditissimus* prägt, ist offensichtlich. So lautet etwa ein Fragment aus dem Kontext des *Bimarcus*: »*ideo fuga hostium Graece vocatur* τροπή, *hinc spolia capta, fixa in stipitibus, appellantur tropea*« – »deshalb heißt ›die Flucht der Feinde‹ griechisch τροπή, daher nennt man die an Masten aufgehängten eroberten Beutestücke ›Trophäen‹«. Hier deutet sich an, was die Lektüren dieses Kapitels umfänglich entfalten sollen: dass wir es bei Varros *saturae* tatsächlich mit Sprachwissenschaft unter den Bedingungen des poetischen Textes zu tun haben. Anders, nämlich mit einer berühmten Formel Roman Jakobsons gesagt: Die ›Meta-Poesie‹ der *Menippeen* setzt die »Poesie der Grammatik« als »Grammatik der Poesie« ins Werk.[10] Um dieser Perspektive an Plausibilität zu verleihen, ist ein näherer Blick auf das grammatische (Haupt-)Werk Varros unverzichtbar. Denn die These, mit der ich mich den varronischen Satiren nähern möchte, lautet: In den *Menippeae* kommt die Sprache, die der Traktat *De lingua latina* systematisch zu erfassen sucht, zu sich selbst. Der Ungefügigkeit, ja: Monstrosität dieser Sprache verdanken die varronischen Satiren ihre charakteristische Unform. Ich beginne meine Überlegungen also mit einem längeren Exkurs zum Sprachdenken in *De lingua latina*. Tatsächlich sind Varros linguistischem *opus magnum* die Ansätze zu einer Theorie des monströsen Schreibens abzulesen, die sich für die sprachliche Faktur der *Menippeae* – einem *opus monstrosum* in den Worten Isaac Casaubons[11] – als einschlägig erweisen. Im Fluchtpunkt dieser Ausführungen steht dabei die besagte Doppelformel von der Poesie

10 Jakobson 2007 [1961]; dass es sich beim Chiasmus von Poesie und Grammatik zugleich um eine treffende Beschreibung der lucilianischen Fragmente handelt, hat das Lucilius-Kapitel (insbes. II.1.5) gezeigt.

11 Casaubonus [1605] 1973, 199–200; s. o. Kap. I.2.2.

der Grammatik und der Grammatik der Poesie. Die Charakteristik des satirischen Textes zu entfalten, die diesem Chiasmus implizit ist, erfordert dabei einige punktuelle Ausgriffe in die rhetorische Theorie und ihr literaturwissenschaftliches Nachspiel im Formalismus des 20. Jahrhunderts. Nur vor ihrem Hintergrund lässt sich die varronische *satura* in der ihr eigenen reflexiven Gegenwendigkeit angemessen profilieren. Ihren programmatischsten Ausdruck findet diese Gegenwendigkeit im *Bimarcus*, der wahrscheinlich berühmtesten der *Menippeen*. Ihr ist denn auch die Lektüre gewidmet, in die der theoretische Vortrab dieses Kapitels mündet.

2.1 *declinatio*: Exkurs über die lateinische Sprache (*De lingua latina*)

Von den 25 Büchern, welche Varros *De lingua latina* ursprünglich umfassten, sind uns die Bücher V bis X erhalten. Sie sind der Frage nach den »Formen« der Wörter gewidmet; es handelt sich also um eine Morphologie.[12] Daniel J. Taylor bringt seine Studie zur linguistischen Theorie Varros auf das Schlagwort: »*declinatio*«.[13] *Declinatio* – »Beugung« oder »Abweichung« – bezeichnet in *De lingua latina* sowohl den Prozess der derivativen Morphologie, also der Wortneuschöpfung durch Ableitung, als auch (wie heute noch) die regelhafte Deklination und Flexion der Lexeme.[14] Sprache, so der Blick von Varros linguistischem Hauptwerk, ist in erster Linie ein generatives Abweichen von Wortformen, eine deklinierende Variation der Lexemgestalt. Für eine poetologische Theorie der Unform ist die Prägnanz des Ausdrucks *declinatio* nicht unerheblich: Verwandt mit dem griechischen κλίνω bezeichnet *declinare* ein Abbiegen oder Abkommen vom Weg, mithin das Abwenden von etwas.[15] Bei Varros Zeitgenosse Lukrez steht der Terminus (*declinatio*) für ein zentrales Theorem der atomistischen Naturphilosophie nach Epikur, nämlich für die

---

12 Zwar wird angenommen, dass der letzte Teil des Werks der *coniunctio verborum*, sprich der Syntax gewidmet war, die Mehrzahl der Bücher (II–XIII) aber behandelte die morphologischen Fragen nach der Herkunft (*impositio*) und der Flexion (*declinatio*) der Wörter (vgl. die Rekonstruktion des Inhalts bei Piras 1998, 23). Varros Grammatik liest sich damit in erster Linie als ein Versuch, der Unzahl und Verschiedenheit der Wortformen, aus denen eine Sprache besteht, auf den Grund zu gehen.

13 Taylor 1974. Vgl. auch Taylor 2014, 104: »*Declinatio* is a linguistic universal and is the creative process whereby language increases itself.« Zum Prinzip der *declinatio* auch Cavazza 1980.

14 Vgl. Eggs 1996, Sp. 1039.

15 Vgl. TLL s. v. *declinatio*; *declino*; ebenso Georges Bd. 1, Sp. 1923–1925. Das Verb *declinare* (ablenken, abweichen, abwenden), resp. das von ihm abgeleitete Substantiv *declinatio* wird dabei nicht zuletzt in der übertragenen Bedeutung der Digression, der Abweichung also vom geraden Gang der Rede verwendet (vgl. TLL s. v. *declinatio* 2).

spontane und ursprüngliche Abweichung der Atome von ihrer vertikalen Fallbewegung, kraft derer es allererst zur *creatio* kommt.[16] Wenn Varro dem Grundprinzip seiner Sprachlehre den Namen *declinatio* verleiht, installiert er damit die Idee einer schöpferischen ›Entstellung‹ im Fundament der linguistischen Theorie.

Dem Grammatiker obliegt es also, die morphologischen Abweichungen zu beschreiben, das heißt die sprachlichen Bildungsprozesse in historischer (Derivation) als auch in synchroner Perspektive (Flexion) wissenschaftlich darzustellen. Dabei ist der zweite Bereich, die Flexion, von Varro als »*declinatio naturalis*« bezeichnet, Gegenstand der systematischen Analyse; hier dominiert das Prinzip der Analogie, die ›natürliche‹, ›rationale‹[17] Regelhaftigkeit sprachlicher Bildungsprozesse. Im Bereich der Derivation und Komposition, also dem der »willkürliche[n] Abweichung« (»*declinatio voluntaria*«), überwiegt hingegen die Anomalie (Varro l.l. X,16). Diese – diachrone – Art der *declinatio* hat es mit der Arbitrarität und Unkontrollierbarkeit sprachlicher Entwicklung zu tun. Entsprechend findet dieser Teil der lateinischen Sprache seine Wissenschaft in einer wilden Etymologie.[18] Varros grammatisches Werk ist in dieser Hinsicht ein disziplinärer Zwitter, eine paradoxe Mischung aus systematischer Analytik und philologisch-spekulativer Enzyklopädie.[19] In dieser Zwiegestalt spiegelt sich der Gegenstand dieser Grammatik, die Sprache. Der Befund sei hier noch etwas vertieft.

Die Forschung zu Varros linguistischem Werk hat einem Aspekt besondere Aufmerksamkeit gewidmet: der Opposition von Analogie und Anomalie als entgegengesetzte Ideen sprachlicher Bildungsprozesse. Varro selbst konstruiert diese Alterna-

---

16 Lucr. rer. nat. II,215–260; vgl. zum zentralen atomistischen Theorem des *clinamen* die eingehende Untersuchung von Schmidt 2007; sowie neuerdings Noller 2019, Kap. 4.

17 Varros Begriff der sprachlichen *ratio* impliziert in erster Linie die proportionale Verhältnismäßigkeit der Elemente, die in der analogischen Formenbildung (Flexion) vorherrscht (vgl. Stockhammer 2014, 38–39); vgl. auch Eggs: »In der Flexion zeigt sich das Wesentliche der Sprache, ihre Natur und ihre *ratio*. […]. Von diesem von der Stoa ererbten Sprachverständnis sind alle modernen Vorstellungen eines Gegensatzes zwischen Natur und Vernunft fernzuhalten, macht es doch gerade die Natur der Sprache aus, *ratio*, *proportio* und *constantia* zu besitzen; das bedeutet aber auch, daß die Natur diese regelmäßigen Flexionsmuster allen Sprechern verbindlich vorschreibt.«

18 Die Bücher V–VII von *De lingua latina* sind der Rekonstruktion ursprünglicher Wortformen gewidmet. Zur fragwürdigen Modernität der varronischen Etymologie Pfaffel 1981, der in *De lingua latina* ca. 1350 in Verfahren und Plausibilität sehr verschiedene Etymologien zählt. Wie Frederick Ahls Studie (1985) eindrücklich dargelegt hat, bildet die ›varronische‹ Etymologie das Fundament des antiken Sprachdenkens und wird damit zum einem der wichtigsten poetischen Verfahren überhaupt. Die neuzeitliche Disqualifikation der wilden Herleitungen, die sich auf Quintilian als einen prominenten Gegner der Etymologie berufen konnte, verkennt die poetologische Relevanz varronischer Ideen von der bewegten Geschichte des Sprachmaterials. Zum etymologischen Paradigma in der Antike vgl. auch Willer 2003, 28–36.

19 Eggs 1996, Sp. 1039–1040.

tive als einen grammatischen Grundlagenstreit und gibt den Kommentatoren damit bis heute Anlass zu Spekulationen.[20] Ich möchte die Frage nach dem historischen Hintergrund und den wissenschaftlichen Affiliationen der Schrift über die lateinische Sprache hier aussparen. Hervorhebenswert scheint mir, dass die varronische Grammatik von einer gleichsam antagonistischen Dynamik geprägt ist: Der Idee und Evidenz einer morphologischen Regelhaftigkeit steht der nicht weniger eindeutige Befund der ›irrationalen‹ Abweichung, der Exeptionalität zahlreicher Wortformen gegenüber. Die grammatische Ordnung, die zu etablieren Varro bestrebt ist, konstituiert sich also auf der Basis eines prinzipiellen Dualismus (Analogie vs. Anomalie), einer Alternative, die über den gesamten Traktat unentschieden bleibt.[21] Denn zwar liegt in der regelhaften, analogischen Derivation ein Verfahren vor, mit dem die Wurzelworte nach ihrer ursprünglichen Schöpfung (*impositio*) zu einer schier unerschöpflichen Vielzahl rationaler Formen gebildet werden können; tatsächlich aber zeigt sich der menschliche Sprachgebrauch (*consuetudo*) solcher Rationalität gegenüber gleichgültig. Er konfrontiert den Grammatiker mit einer nicht zu bewältigenden Menge morphologischer Anomalien.

Katharina Volk hat sich unlängst der Charakteristika von Varros wissenschaftlichem Schreiben angenommen und herausgearbeitet, dass sein gesamtes Werk geprägt ist von einem um Systematizität bemühten Ringen mit den eigenen Kategorien:[22] Dem ›Ordner der Dinge‹ und seinen numerischen Schemata[23] kommt – salopp gesagt – immer wieder die unbestreitbare »Unordnung der Dinge«[24] ins Gehege. An keiner Stelle führt die Einsicht in die beschränkte Anwendbarkeit der Ordnungsstrukturen freilich zu einer Kapitulation des Universalgelehrten. Um beim linguistischen Werk zu bleiben: Noch dort, wo sich der historische Wortforscher auf einem von Anomalien zerrütteten Gebiet befindet, wird an der Möglichkeit regel-

20 Die Bücher VIII und IX der Schrift über die lateinische Sprache inszenieren nach der Methode einer *disputatio in utramque partem* die sich gegenüberstehenden Argumente von namentlich erwähnten Anomalisten einerseits und Analogisten andererseits (vgl. Ax 1995; Blank 2005; Stockhammer 2014, 37–45). Noch immer divergieren die Meinungen darüber, ob es sich dabei um die Rekonstruktion eines historischen Streites handelt oder um ein rhetorisches Manöver (vgl. die umsichtige Darstellung von Eggs 1996, Sp. 1040–1042).

21 Vgl. in diesem Sinne auch den Überblick bei Wachter 2010.

22 Volk 2019.

23 Man denke neben den zahlreichen Oppositionspaaren (l.l.: *consuetudo*/*ratio*; *historia*/*natura*; *inconstantia*/*constantia* etc.) etwa, um einen exemplarischen Fall zu nennen, an die vierteilige (*quadripertita*) Ordnung der Gegenstände nach *locus*, *corpus*, *tempus* und *actio*, wie sie Varro im fünften Buch für seine etymologische Forschung etabliert (l.l. V,11–12). Sie findet sich ebenso in Varros Schriften über den Landbau (*De re rustica*) und die religiösen Institutionen (*Antiquitates*). Vgl. Volk 2019.

24 So der Titel von Volks Studie (Volk 2019).

hafter Bildung festgehalten;[25] während zugleich unlogische Abweichungen im Feld der natürlich-analogischen Flexion nicht verschwiegen werden (l.l. VIII,23; X,16). Das Resultat ist eine eigentümlich ambivalente Sprachlehre, in der wissenschaftlicher Idealismus und empirischer Pragmatismus zu einem prekären Gleichgewicht finden.[26] Insofern Varros Grammatik als die älteste systematische Sprachreflexion überhaupt gelten darf, lohnt sich ein näherer Blick auf die ihr zugrundeliegende Idee von Sprache.

2.1.1 Im Dickicht der Sprache

Im fünften Buch *De lingua latina*, das sich der etymologischen Suche nach der ursprünglichen Gestalt der Worte widmet, findet Varro für die Arbeit des Sprachforschers eine äußerst prägnante Metaphorik. So bemerkt der Grammatiker am methodologischen Beginn des V. Buches (Varro l.l. V,5): »*Vetustas pauca non depravat, multa tollit. Quem puerum vidisti formosum, hunc vides deformem in senecta.*« – »Wenig gibt es, was das Alter nicht verzerrt, vieles nimmt es hinweg. Wen du als einen schönen Jungen gesehen hast, den siehst du im Alter entstellt.« Diese vielfache Entstellung der Worte über die Zeit lässt die Suche nach deren Herkunft als ein gefahrenvoller Waldgang erscheinen (Varro l.l. V,5):

> *Non mediocris enim tenebrae in silva ubi haec captanda neque eo quo pervenire volumus semitae tritae, neque non in tramitibus quaedam obiecta quae euntem retinere possent.*
>
> Nicht gering nämlich ist die Dunkelheit in dem Wald, wo diese Dinge zu erhaschen sind, noch gibt es ausgetretene Pfade zu den Orten, zu denen wir vorstoßen wollen; und es fehlt auf den Wegen nicht an Hindernissen, die den Waldgänger aufhalten könnten.

---

25 Der Fürsprecher der Analogie formuliert dies im IX. Buch (Varro l.l. IX,78): »*Nam ut signa quae non habent caput aut aliquam aliam partem, nihilo minus in reliquis membris eorum esse possunt analogiae, sic in vocabulis* […]. *Potest etiam refingi ac reponi quod aberit* […]« – »Denn wie Bildnisse, denen der Kopf oder irgend ein anderer Teil fehlt, nichtsdestotrotz in ihren übrigen Gliedern Analogien aufweisen können, so auch bei den Wörtern […]. Man kann nämlich, was fehlte, rekonstruieren und wieder einsetzen.« Der Grammatiker präsentiert sich hier und an anderen Orten als ein Sprach-Orthopäde, der – gemäß der Etymologie der Diorthose – verrenkte Glieder begradigt (vgl. auch l.l. IX,10, wo die korrigierende Arbeit des Sprachgelehrten mit der medizinischen Therapie von Fehlhaltungen verglichen wird). Tatsächlich geht ein wichtiger Teil des grammatischen Fachvokabulars auf die antike Medizin zurück (vgl. Stockhammer 2014, 39).

26 Zu einem ähnlichen Befund kommt Katharina Volk (2019, 208): »While it may thus be questioned—and Varro himself may be the first to question it—whether the Latin language […] really exhibits two bipartite, one tripartite, and two quadripartite divisions, Varro considers these schemes an essential part of his treatment of the Latin language. It is only through the process of ordering that disorder becomes apparent.«

Vorderhand wird mit der Metapher vom undurchdringlichen Wald, in den sich der unerschrockene Sprachforscher begibt, eine einigermaßen abgegriffene Bildsprache des Abenteuers bemüht. Eine solche Lesart verkennt indes den Umstand, dass der Vorstellung von der Sprache als einem dichten, unwegsamen Wald tatsächlich die absolute Metaphorik der grammatischen Wissenschaft zugrunde liegt. Gemeint ist die Terminologie der Wort-*Wurzeln* (*radices*) resp. der aufzusuchenden Wurzelworte. Indem er diese *verba primigenia*, Verbalstämme (!) wie »*lego*, *scribo*, *sto*, *sedeo*« als solche bestimmt, »*quae non sunt ab alio quo verbo, sed suas habent radices*« (»die nicht von einem anderen Wort abstammen, sondern eigene Wurzeln haben«; l.l. VI,37), prägt Varro die bis heute gebräuchliche linguistische Terminologie. Mir ist daran gelegen, der vegetativen Metaphorik dieser Sprachwissenschaft besonderen Nachdruck zu verleihen. Insbesondere im Hinblick auf die diachrone Perspektive der Wortbildungslehre (*declinatio voluntaria*) ist diese vegetative Bildlichkeit aufschlussreich.

Im besagten Bemühen um einen systematischen Aufbau seines Traktats teilt Varro die in ihrer Abstammung zu erforschenden Wörter in vier semantische Großklassen (*quadripertitio* l.l. V,11–12), deren jeweilige Behandlung er auf die folgenden Bücher seiner Schrift verteilt. Diese vier Wortklassen entsprechen der philosophischen Ordnung der Dinge und behaupten damit eine gleichsam unantastbare Gültigkeit.[27] Quasi im selben Atemzug aber verwahrt sich der Etymologe gegen eine allzu rigide Abgrenzung dieser Kategorien, indem er auf die unkontrollierten Verzweigungen der einzelnen Worte hinweist (l.l. V,13):

> *Sed qua cognatio eius erit verbi quae radices egerit extra fines suas, persequemur. Saepe enim ad limitem arboris radices sub vicini prodierunt segetem. Quare non, cum de locis dicam, si ab agro ad agrarium hominem, ad agricolam pervenero, aberraro.*
>
> Aber wir werden ihm nachgehen, wie auch immer die Verwandtschaft eines Wortes ist, welche Wurzeln es über sein Gebiet hinaus treibt. Denn oft dringen die Wurzeln eines Baumes an der Grenze unter das Nachbarsfeld vor. Deshalb, wenn ich von den Orten spreche, und vom Acker (*ager*) zum Landmann (*agrarius*) zum Bauern (*agricola*) komme, habe ich mich doch nicht verirrt.

Man darf die metaphorische Prägnanz dieser Passage – die anschauliche Rede von der wuchernden Wortwurzel, der Vergleich mit dem unterirdischen Wurzeltrieb eines Baumes –keineswegs als eine stilistische Idiosynkrasie des grammatischen

27 Vgl. Varro l.l. V,12: »*Quare fit, ut ideo fere omnia sint quadripertita et ea aeterna* […]« und V,13: »*Quare quod quattuor genera prima rerum, totidem verborum*«. Zu Varros Ordnungsschemata vgl. Volk (2019) sowie Piras (1998, 25–56), der das vierteilige Schema im Einklang mit der Forschung zu einer stoischen Erbschaft erklärt.

Pioniers abtun. Denn wie angedeutet, handelt es sich bei der *radix verbi* nicht um eine schmückende Metapher (*translatio*), die anstatt des eigentlichen Begriffes in das Feld der Linguistik übertragen worden wäre, sondern um eine veritable Katachrese (*abusio*), um die notgedrungene ›Zweckentfremdung‹ eines Wortes zur Denotation einer anders nicht auszudrückenden Idee.[28] Der Gang der Etymologie ist nicht anders als radikal zu nennen; er folgt den Wortwurzeln in ihren mannigfaltigen Verzweigungen. Varros Grammatik nähert sich der Sprache also als dem Wurzelwerk eines Waldes, in dem das einzelne Wort kaum aus seinen rhizomatischen Verflechtungen zu lösen ist.

Die schwierige Aufgabe des Wortforschers ist es also, den durch das Alter entstellten Wortkörper in seinem historischen Gewachsensein kenntlich zu machen. Das gelingt mittels eines Mutationsverfahrens (l.l. V,6): »*Litterarum enim fit demptione aut additione et propter earum traiectationem aut commutationem*« Durch Verlust (*demptio*), Hinzufügung (*additio*), Vertauschung (*traiectio*) oder Wandel (*commutatio*) von Buchstaben wird aus einem ursprünglichen Wort eine kaum mehr kenntliche Ableitung. Um nur eines von vielen Beispielen zu geben (Varro l.l. V,116): »*Gladium C in G commutato a clade, quod fit ad hostium cladem gladium; similiter ab omine pilum, qui hostis periret, ut perilum. Lorica, quod e loris de corio crudo pectoralia faciebant* […]« – »Das Schwert (*gladium*) kommt, durch Wechsel von C zu G, von Niederlage (*clades*), weil es dazu gemacht wird, dem Feind eine Niederlage zu bereiten; ähnlich vom Omen abgeleitet ist das Geschoß (*pilum*), durch das der Feind zuschanden gehen möge (*periret*), für *perilum*. Der Lederpanzer (*lorica*) [heißt so], weil aus Riemen (*lora*) von rohem Leder (*corum crudum*) Brustharnische gemacht wurden«. Während diese Etymologien im Wortfeld des Krieges bleiben, zeigen etliche andere Beispiele nur zu deutlich, wie schnell das Nachverfolgen des historischen Wortwachstums von einem semantischen Bereich in einen ganz anderen führt und dadurch die systematische Ordnung des Traktats durcheinander zu bringen droht. Die Sektion über die Tiernamen bietet dafür reiches Anschauungsmaterial: So führt Varro – um ein für die Frage nach den Satiren des »*Romanus Cynicus*«[29] nicht ganz irrelevantes Beispiel zu geben – den Hund (*canis*) über den Umweg der ›Laut gebenden‹, ›singenden‹ Trompete auf das Verb *canere* (singen) zurück.[30] Der Widder (*aries*) wiederum habe seinen Namen von den Altären (*ab aris*), auf denen er geopfert wird, während der Hammel (*verbex*), also

28 Vgl. die griffige Definition bei Quintilian (Quint. inst. VIII,6,34): »*abusio est, ubi nomen defuit*«.

29 Die Bezeichnung stammt von Tertullian (*Apologeticum* 14,9; *ad Nationes* 1,10), der Varro nicht nur als »*Romanus Cynicus*«, sondern ebenso als »*Romani stili Diogenes*« bezeichnet.

30 Varro l.l. V,99: »[*tuba ac cornua*] *canere dicuntur quod hic item et noctulucus in custodia et in venando signum voce dat, canis dictus*«. Auf diese Etymologie macht auch Ahl 1985, 32 aufmerksam.

das kastrierte männliche Schaf, laut Varro die gewaltsame Verkehrung seiner Natur (*natura versa*) im Namen trägt: »*cui ovi mari testiculi dempti et ideo vi natura versa, verbex declinatum*« – »Dadurch dass dem männlichen Schaf die Hoden entfernt werden und seine Natur sich also gewaltsam verwandelt (*versa* [*est*]), leitet sich der Name *verbex* ab« (l.l. V,98). Dass solcherlei Herleitung vom Wortspiel oft kaum zu unterscheiden ist, zeigt besonders deutlich das Beispiel der Ziege, deren Name *per traiectionem* von ihrer charakteristischen Tätigkeit abgeleitet wird (l.l. V,97): »*capra carpa, a quo scriptum* ›*omnicarpae caprae*‹« – »Die Ziege ist die Rupferin, wonach geschrieben steht ›allesrupfende Ziegen‹«.[31]

Das Ziel der etymologischen Wissenschaft ist es indes nicht, durch das Aufzeigen sprachlicher Verwandtschaften zu unterhalten. Indem die Etymologie – durch ebendie Mutationen, durch welche die abgeleiteten Wortformen zustande kamen – solcherlei Entstellungen rückgängig macht, führt sie *idealiter*, das heißt auf ihrer vierten und letzten Stufe, bis zurück zu denjenigen Wortformen, die in einem vorzeitlichen Akt der *impositio* für die Dinge eingesetzt wurden.[32] Man hat wiederholt auf das esoterische Pathos verwiesen, mit dem Varro diesen Fluchtpunkt des etymologischen Verfahrens umschreibt (l.l. V,7–8): Den Ursprung dieser Wurzelworte zu ergründen entspräche den höchsten Weihen (*initia*) der Sprachforschung. Der Konjunktiv ist bewusst gewählt: Tatsächlich zeugt Varros Grammatik bei allem Anspruch, über die geläufigen Formen der Worterklärung hinauszugehen, zugleich von einem ausgeprägten Bewusstsein für die fragwürdige Erreichbarkeit dieser letzten Stufe. Die Art und Weise, in der die Forschung zur varronischen Etymologie deren Nähe zur *physei*-Theorie der Stoa in den Vordergrund rückt,[33] lässt leicht aus dem Blick geraten, dass Varro diesen spekulativen Horizont seines Unterfangens im VI. Buch in bemerkenswerte rhetorische Klammern setzt: Zwar sei davon auszugehen, dass – durch *declinatio* – aus einer Menge von etwa tausend Wurzelwörtern die nicht mehr zu überblickende Vielzahl (*innumerabilia*; l.l. VI,37) der heutigen Wortformen hervorgegangen sei, die Herkunft dieser Wortwurzeln zu klären, nimmt der Sprachforscher freilich nicht in Anspruch (l.l. VI,39):

> *Democritus, Epicurus, item alii qui infinita principia dixerunt, quae unde sint non dicunt, sed cuiusmodi sint, tamen faciunt magnum: quae ex his constant in mundo, ostendunt. Quare si* ἐτυμολόγος *principia verborum postulet mille, de quibus ratio ab se non poscatur, et reliqua ostendat, quod non postulat, tamen immanem verborum expediat numerum.*

---

31 Willer 2003, 32.
32 Vgl. zur varronischen Etymologie Schröter 1959; Pfaffel 1981 sowie Willer 2003, 31–32.
33 Collart 1978, 2–17; Pfaffel 1981.

> Demokrit, Epikur und andere, die von unendlich vielen Prinzipien, aber nicht von deren Ursprung sprachen, sondern von welcher Art und Weise sie sind, leisteten dennoch Großes: Sie zeigten die aus ihnen bestehenden Dinge der Welt. Deshalb, wenn der Etymologe tausend erste Wörter postuliert, deren Aufklärung man von ihm nicht fordern kann, und dafür das übrige aufklärt, das er nicht setzt, wird er dennoch eine ungeheure Zahl an Worten erkunden.

Unter Berufung auf die Atomisten bekennt sich Varro hier, wo es um die Arbeit am Wurzelwerk der Sprache geht, zu einer metaphysischen Abstinenz: Dem philosophischen Pathos des vorausgehenden Buches ungeachtet, geht es dem Wortforscher offenbar gar nicht um die Erklärung der *verba primigenia*. Vielmehr begegnet die varronische Sprachwissenschaft einem ungeheuren (*immanis*) Fundus an abgeleiteten Wortformen, die es in ihrer knorrigen Entstellung kenntlich zu machen gilt. Der dunkle Wald (*silva*) der Sprache erlaubt also keinen Rückgang hinter oder unter seine Wurzeln. Aber – und hier setzt Varros Grammatik ein – das Dickicht lässt sich in seinen Verzweigungen beschreiben.[34] Tatsächlich zeugt *De lingua latina* bei allem Bemühen um die systematische Ordnung von primärer *impositio* und sekundärer *declinatio* zugleich vom Bewusstsein für den Umstand, dass der Prozess der Wortschöpfung nicht auf eine urzeitliche Frühphase der Sprachgeschichte beschränkt ist, sondern sich vielmehr andauernd ereignet.[35] Darüber hinaus – und erschwerend – weist Varro wiederholt darauf hin, dass solche *impositiones* fehlerhaft sein können, also irreguläre Bildungen im Sprachgebrauch etablieren (l.l. V,3; VIII,7; X,60).

Insofern Varro die Kenntnis von der *impositio* der Wortwurzeln einerseits in die metaphysische Unerreichbarkeit verschiebt, die Schöpfung neuer Worte andererseits als ein andauerndes und ungeregeltes Geschehen anerkennt, erhebt er die *declinatio* zum eigentlichen Inbegriff der Sprache. Der endlichen Zahl der *principia verborum* steht die offene Unendlichkeit der aus ihnen abgeleiteten Worte gegenüber.[36] Sprache zu verstehen bedeutet, das tendenziell unkontrollierte Wuchern der verbalen Wurzeln zu verstehen. Varros Morphologie findet ihren Anfang mithin immer schon bei den *verba declinata*: den »sehr vielen« (*permulta*) ›natürlichen‹ »*ut ab lego legis, legit, legam et sic indidem hinc permulta*« (l.l. VI,37) – und der

34 Zu diesem Schluss kommt, im Anschluss an McAlhany 2003, 109–217, auch Volk 2019, 203–204.

35 Volk 2019, hier: 201 hat diesen Gedanken auch in Varros Kulturgeschichte entdeckt.

36 Vgl. die Formulierung desselben Gedankens l.l. VI,37: »*tamen qui ab his* [*verbis primigeniis*] *reliqua orta ostenderit, satis dixerit de originibus verborum, cum unde nata sint, principia erunt pauca, quae inde nata sint, innumerabilia.*« – »dennoch wird, wer die übrigen von diesen [ersten Worten] entstammenden Worte aufzeigt, genügend über den Ursprung der Worte gesagt haben, denn die ursprünglichen, von denen sie abstammen, waren wenige, die, welche daraus hervorgehen, sind unzählige.«

»ungeheuren Zahl« (*immanis numerus*) der ›willkürlichen‹, etwa durch Ansetzen von Präfixen (»*antepositis praeverbiis*«) generierten Wortformen,[37] »*ut enim et processit, et recessit, sic accessit et abscessit; item incessit et excessit, sic successit et decessit, discessit et concessit.*«[38] (l.l. VI,38) Dem kombinatorischen Kalkül der *declinatio voluntaria*, die – wie Varro exemplarisch vorrechnet (l.l. VI,38) – aus der Permutation weniger Vorsilben unzählige verschiedene Worte hervorgehen lässt, dürfte nicht zuletzt der (unmittelbar anschließende) Vergleich des Grammatikers mit den Atomisten geschuldet sein.

Tatsächlich deutet sich hier ein Konflikt an, der für die gesamte grammatische Tradition prägend sein wird. Es ist dies das spannungsvolle Nebeneinander von zwei verschiedenen Konzeptionen von Sprache, das sich in konkurrierenden metaphorischen Modellen ausdrückt: Der Idee des organisch Gewachsenen und Wachsenden (Wald, Wurzelwerk) steht die Idee des durch mechanische Kombinatorik Generierten gegenüber. Bei Varro korrespondiert dieser Opposition die zu Beginn des VI. Buches wiederauftauchende Unterscheidung von *natürlicher* (flektierender) Wortbildung (*declinatio naturalis*) und willkürlicher Derivation und Komposition (*declinatio voluntaria*). Neben der regelhaften (und endlichen) Beugung der Wortwurzeln – ich lese, du liest, er liest – steht der unendliche Kombinationsreichtum der Silben, die Unzahl der durch Ersetzung von Buchstaben und Wortteilen generierten *verba declinata*. Varros Beispiel von den Ableitungen des Verbs »gehen« (*cedere*) aufnehmend, lässt sich die unkontrollierte morphologische Fülle solcher Silbenmontage gerade im Deutschen trefflich veranschaulichen: um-gehen, er-gehen, ent-gehen, Aus-gang, un-be-geh-bar, Ver-gäng-lich-keit usw. usw. Während die erste Art der *declinatio* die Natur, mithin eine Idee des Organischen im Namen trägt, tendiert die kombinatorisch-permutative Ableitung zu einem atomistischen Modell von Sprache. Die Schrift *De lingua latina* hebt diese Ambiguität nicht auf. Der Konflikt zwischen den nebeneinander bestehenden Sprach-Konzeptionen ist Varros Grammatik gleichsam zwischen den Zeilen eingeschrieben; aber er ist für die Frage nach der literarischen Unform absolut einschlägig. Denn an ihm lässt sich ablesen, wie der groteske Wortkörper, das von Prä- In- und Suffixen entstellte Lexem, zum Prüfstein der grammatischen Wissenschaft und ihren sprach-

37 Es sei hier auf das Gewicht des von Varro zweimal gewählten Attributs verwiesen (l.l. VI,38; VI,39): Der »ungeheuren Zahl« (*immanis numerus*) eignet ein bedrohlicher Zug, ihre riesige Größe behauptet die Unzähmbarkeit einer Bestie (*immanis* auch: »ungeschlacht, unmenschlich, furchtbar, graus, wild, schrecklich, entsetzlich« vgl. Georges Bd. 2, Sp. 66–67; sowie OLD s.v. *immanis* 1, 2).

38 Die lateinischen Ableitungen des Verbs *cedo* (gehen, schreiten), die Varro hier aufzählt (»so wie vortreten, zurücktreten, herantreten, wegtreten, ebenso hineintreten und hinaustreten, nachfolgen, abziehen, auseinandertreten und abtreten«), lassen sich morphologisch nicht eins zu eins ins Deutsche übertragen.

theoretischen Prämissen wird. An dieser Stelle lohnt sich ein Seitenblick auf Jean Pauls Beitrag zur (deutschen) Grammatik. Was nämlich bei Varro angelegt ist – die wuchernde Tendenz der Sprache – kommt bei Jean Paul zu voller Blüte.

2.1.1.1 Seitenblick: Jean Paul und der »Wald des deutschen Wörterbuchs«

Dass sich Sprachwissenschaft mitunter als Gang ins undurchdringliche Dickicht wuchernder Wörter ausnimmt, davon legt nicht nur Varros Grammatik Zeugnis ab, sondern – viele Hundert Jahre später – auch Jean Pauls merkwürdige Untersuchung *Über die deutschen Doppelwörter.*[39] Sie rühmt sich in der Vorrede der Errungenschaft, dass »jetzo vielleicht das ganze Dickicht der Doppelwörter so gelichtet und ausgehauen [sei], daß ein Lehrling, sobald er nur erträglich deutsch zu deklinieren weiß, in den lichten Gängen der Sammwörter kaum mehr abweichen oder im Kompaß-Sinne deklinieren wird.« (II/3, 12) Vorderhand tritt die Schrift also mit dem Anspruch auf, die »feste Regel« (II/3, 15) der linguistischen Komposition offen zu legen, und dadurch Ordnung im wildwuchernden Urwald der deutschen Wortbildungen zu stiften. Mit dem Postulat »Logik ist der Instinkt der Sprache« (II/3, 15) unternimmt Jean Paul nicht weniger als die Erkundung der generativen Prinzipien sprachlicher Innovation.

Im Hintergrund der zunächst betont wissenschaftlichen Abhandlung von der »ungenannt verwebenden Regel« der Komposition (II/3, 15) zeigt sich indes nur zu deutlich die unkontrollierte Produktivität der Sprache. Bereits in der Vorrede wird – zwischen den Zeilen – die Fülle der spontan sich bildenden Doppelwörter als eine potentielle Gefahr für die systematische Ordnung lesbar.[40] Jean Paul bringt diese linguistische *copia* auf die Metapher des Waldes:

---

39 Dass Jean Paul Varros *De lingua latina* (und zahlreiche weitere Werke des römischen Polyhistors) rezipiert und exzerpiert hat, zeigen seine Exzerpte (online: http://www.crawl-it.de:7780/registration/search.it?p_search=varro&p_userid=508447; 15. August 2021). Ich übernehme den hier geworfenen Seitenblick auf Jean Paul meinem sehr viel ausführlicheren Aufsatz zur Idee des waldigen Stoffes (Dell'Anno 2018, 62–65).

40 Anklänge an die Krise der klassifizierenden Naturwissenschaft Linné'scher Provenienz, die im 18. Jahrhundert virulent wird, sind hier bewusst und nicht von mir, sondern von Jean Paul selbst gewählt (II/3, 24): »Aber ich bitte Sie, mich hier bloß mit Linnée [sic!] zu vergleichen und in *eine* Linie zu stellen, welcher ein ähnliches Fachordnen der Pflanzen bloß nach Staubfäden (wie ich der Bestimmwörter nach Pluralnominativen), und gewiß mit nicht weniger Glück und Geschick, für die gelehrte Welt geliefert hat; aber derselbe große Mann und Fachordner mußte doch zuletzt mit einer Klasse von Pflanzen beschließen, worin gar keine Staubfäden erscheinen und die er seine vierundzwanzigste oder die der kryptogamischen Gewächse nennt, z. B. der Moose, Pilze u.s.w.«

> ja die schon vorhandenen [scil. Doppelwörter] will ich auf der Stelle verdoppeln durch bloßes Umkehren, z. B. Landtrauer in Trauerland, Priesterrock in Rockpriester, Staatsdiener in Dienerstaat, Bundestag in Tagesbund. Wenn aber der Sprachlehrer den Frager und Schüler bloß in den ganzen tiefen Wald seines deutschen Wörterbuchs hineinschickt, um sich Antwort abzuholen, und wenn er auf diese Weise uns und jeden, der Doppelwörter richtig bilden will, bloß auf unser anerzogenes Deutsch verweiset: so hab' ich ja, wie jeder, den [Grammatiker] gar nicht nötig […]. (II/3, 15)

Vordergründig scheint hier ein optimistischer Glaube an die intelligible Regelhaftigkeit der Sprache zu walten. In den Termini Goethe'scher Form-Theorie ausgedrückt: Hier scheint sich die grammatische Zuversicht einer entelechischen Morphologie auszudrücken, deren geordnete Wortbildungsprozesse sich aus dem konkreten Sprachgebrauch ableiten lassen. Doch es ist Vorsicht geboten: Neben der potentiell ausufernden Kombinatorik, die sich im Inversionsspiel mit den Doppelwörtern andeutet, fällt an der Formulierung insbesondere der inflationäre Gebrauch von Nomina Agentis ins Auge: Sprachlehrer, Frager, Schüler. Kann es Zufall sein, dass Jean Paul ausgerechnet, wenn es um die wohlgeordneten Bildungsregeln der Sprache geht, ein Trikolon von linguistischen »Monstrose[n]« auftreten lässt? Gerade am Beispiel der abgeleiteten Personenbezeichnung lobt Jean Paul nämlich in seiner *Vorschule der Ästhetik* die fortwährende ›monströse‹ Mutation der Wortformen, die er analog zur botanischen Missbildung (Pflanzenregellose) als Motor der sprachlichen Innovation präsentiert:

> Gleichwohl verewigt ein Genius Wörter und Wortfügungen, durch sich und durch Nachahmer; und im ganzen seh' ich nicht ein, warum ich eine Sprach-Abweichung lieber aus der Waldung des wilden Ur-Deutschlands holen will als aus dem englischen Garten eines Genius. Am Ende dankt man doch Gott für die perennierende Monstrose (fortjährige Pflanzenregellose), wie z. B. Denker […]; hätten wir nur nach Ähnlichkeit von Seher, Hörer, Schmecker noch mehr, z. B. Sinner, Fühler, Taster, Rührer etc. (I/5, 355–354)

Hier wird eine Idee vom lebendigen Organismus der Sprache greifbar, die gerade in der abweichenden Wucherung linguistischer Bestandteile ein vitales innovatorisches Potential erkennt. Dass auch die Doppelwörterschrift mit einem solchen ins Monströse tendierenden Wachstumspotential der Sprache zu kämpfen hat, wird in den Postskripten am Ende der Abhandlung überdeutlich (II/3, 84), wenn der Grammatiker fragen muss: »Und wohin will er die ausgespreizten sperrigen Wörter verstecken, welche wie Wahr-haft-ig-keit-*s*-Liebe anstatt mit einem abgeschälten Stamme sich gar mit einem ganzen Busch von Ästen und Blättern auf das Grundwort pflanzen?« In der Ungestalt einer grotesk zusammengestückelten Wort-›Monstrose‹ macht hier, varronisch gesprochen, die Regellosigkeit der *declinatio voluntaria* der Ordnungsliebe des Sprachwissenschaftlers einen Strich durch die Rechnung.

Ohne an dieser Stelle die Entscheidung zwischen dem *ductus rectus* und einem ihm entgegenarbeitenden *ductus obliquus* der Doppelwörterschrift treffen zu können,[41] lässt sich festhalten: Die Metaphorik des pflanzlichen Wucherns und Pfropfens zeugt von einer Idee der sprachlichen Proliferation, die dem Sprachdenken in *De lingua latina* innig verwandt ist. Damit zurück zu Varro.

2.1.1.2 Wortwucherungen

Dass es die (varronische) Sprachwissenschaft immer wieder mit dem nahezu unkontrollierbaren Wachstum der Worte und ihrer Bestandteile aufnehmen muss, zeigen nicht nur die spektakulären Rekonstruktionen des etymologischen Teils, wo der Weg der »willkürlichen Abweichung« (*declinatio voluntaria*) als eine anagrammatische Entstellung der Worte sichtbar wird. Auch der Werkteil über die regelhafte, »natürliche« Flexion der Worte (*declinatio naturalis*) beginnt mit der metaphorisch prägnanten Unterscheidung des »fruchtbaren« vom »unfruchtbaren« *genus verborum* (Varro l.l. VIII,9):

> *Duo enim genera verborum, unum fecundum, quod declinando multas ex se parit disparilis formas, ut est lego, legi, legam, sic alia, alterum genus sterile, quod ex se parit nihil, ut est et, iam, vix, cras, magis, cur.*
>
> Es gibt nämlich zwei Geschlechter von Worten, ein fruchtbares, das aus sich viele unterschiedliche Formen hervorbringt, wie ich lese, las [habe gelesen], läse [werde lesen] und dergl. mehr, das andere ist das unfruchtbare, das aus sich nichts hervorbringt, wie und, schon, kaum, morgen, mehr, warum.

Die vegetative Metaphorik des Waldes, die Idee der wuchernden Wortwurzeln (*radices*) ist hier von der sexuellen Metaphorik der Fruchtbarkeit nicht zu trennen. Auffällig ist dabei der besondere Nachdruck, den Varro auf die Vielfalt der verbalen Sprösslinge legt, die ›fruchtbare‹ Wortarten treiben: Auch die natürliche *declinatio,* so gibt der Grammatiker zu verstehen, produziert *dispariles formae* in Hülle und Fülle.

Insofern diese Arbeit nicht der varronischen Grammatik gewidmet ist, sei es erlaubt, an dieser Stelle abzukürzen: Es sollte deutlich geworden sein, dass dem sprachwissenschaftlichen Hauptwerk des römischen Polyhistors eine Idee von Sprache zugrunde liegt, die den unübersichtlichen Formenreichtum der *latina lingua* als das Produkt organischer Wachstumsprozesse zu fassen versucht. Spra-

41 Tatsächlich möchte ich sagen: ohne diese Entscheidung treffen zu *wollen*. Denn meine Vermutung ist, dass der Text nur unter der Prämisse einer Unentscheidbarkeit dieser Alternative zu lesen ist.

che, das sind abweichend (*de-clino*) sich verzweigende Wortwurzeln, an denen über die Zeit neue und andere Buchstaben, Präfixe, Suffixe, Infixe etc. sprießen, sodass mithin grotesk ins Kraut geschossene Missbildungen resultieren. Der triviale aber wichtige Befund dieses Exkurses in die frühe lateinische Grammatik lautet also: In der flektierenden Morphologie liegt immer schon das Potential zur Wucherung des sprachlichen Stoffes,[42] zur beinahe unkontrollierten Proliferation der Wortbestandteile. Das gilt nicht nur für die für ihre monströse Kompositbildung berühmt gewordene deutsche Sprache, sondern eben in besonderem Maße für das antike Sprachdenken, das mit Varro auf einen denkbar emphatischen Begriff der *declinatio* gebracht werden kann. Um noch einmal den pathetischen Anfang des fünften Buches zu evozieren (l.l. V,5): »*Quem puerum vidisti formosum, hunc vides deformem in senecta*.« Prägnant sind hier die Prämissen der varronischen Sprachwissenschaft zusammengefasst: Nicht nur geht der historische Prozess des Sprachwandels mithin vom Schönen (*formosum*) zum Entstellten (*deformem*). Insofern beide Ausdrücke – *formositas* wie *deformitas* – auf willkürliche Weise von der *forma* abgeleitet sind (*declinatio voluntaria*), bestätigt sich hier bereits, dass an den Ursprung der Sprache, zur unverformten Wortgestalt, schwerlich zurück zu gelangen ist. Abweichung, im Sinne von: Deformation ist der Inbegriff der Sprache. In ihrer Perspektive der analytischen Wortforschung zeigt sich die varronische Grammatik gleichsam *nolens volens* als Wissenschaft von den generativen Entstellungsprozessen, die in der Sprache wirken.

An dieser Stelle sei freilich markiert: Was ich hier in den Fokus der Aufmerksamkeit rücke, die Ungefügigkeit des Gegenstandes, den *De lingua latina* beschreibend zu bändigen sucht, entspricht nicht dem Tenor von Varros grammatischem Traktat (zumindest nicht in den Büchern, die uns erhalten sind). Ganz im Gegenteil wird Varro insbesondere in seinem »Sprachpurismus« und seiner »Privilegierung der Analogie« von der historischen Linguistik als einer der systematischsten Sprachdenker der frühen grammatischen Tradition gewürdigt.[43]

42 In diesem Zusammenhang sei hier darauf hingewiesen, dass der lateinische Wald (*silva*) ein Verb bildet, das ebenjenes allzu üppige Wachsen ausdrückt, das im waldigen Dickicht implizit ist: *silvesco*, verwildern, wild emporwachsen, aufwuchern, sich ausdehnen (vgl. OLD s.v. *silvesco*; Georges Bd. 2, Sp. 2670–2671).

43 Vgl. den in dieser Hinsicht exemplarischen Artikel von Eggs 1996, 1043: »In Varros Sprachpurismus und Privilegierung der Analogie kommt sicher nicht nur die Pedanterie des Grammatikers zum Ausdruck, sondern auch die Faszination, die die Analogie und mathematische Proportion auf das antike Sprachdenken, vor allem im Umfeld und in der Tradition der Alexandriner ausgeübt hat. Analogie ist nicht nur Proportion, Systematizität und Regelmäßigkeit, Analogie ist auch Ausdruck der Vernunft, des Maßes und der Harmonie.«

Es ist mir gar nicht daran gelegen, dieser Einschätzung grundsätzlich zu widersprechen. Vielmehr lässt gerade dieser Blick auf das grammatische Werk des Universalgelehrten dessen Satiren in schärferem Licht erscheinen. Während demnach in der Sprachwissenschaft ernsthaft um die kontrollierte Regelhaftigkeit sprachlicher Bildungsprozesse gerungen wird, stellen die *Saturae Menippeae* mit ihrem Überreichtum an wunderlichen Wortformen voller Lust an der produktiven Abweichung die Monstrosität der Sprache zur Schau. Ich erinnere noch einmal an den bunten Katalog importierter Delikatessen, der sich zugleich als unordentliches Magazin exotischer Wörter zu lesen gab. Schon in ihrer Vorliebe für die Unform der heterogenen Liste zeigen sich die varronischen Satiren als Provokation der systematischen Gelehrsamkeit. Denn wie Sabine Mainberger betont hat, chaotische Aufzählungen stellen nicht zuletzt »das Marginalisierte der einteilenden Vernunft« dar, »die Rückseite des Binarismus, dem sie spotten und den sie herausfordern.«[44] Um das Denkbild zu bemühen, dem ich bereits in meiner theoretischen Annäherung an die Satire Raum gegeben habe:[45] Wie im Asaroton die unverdaulichen Essensreste unter dem Tisch der Elite, sammeln sich im literarischen Werk die fremden, entstellten, veralteten und dunklen Begriffe, die das reine römische Idiom der Grammatik nicht zu integrieren vermag.[46] Diese Perspektive auf die varronische *satura* gewinnt an Plausibilität, wenn man die in *De lingua latina* impliziten Ansätze zu einer Theorie der poetischen Sprache berücksichtigt.

2.1.2 Grammatik der Poesie – Poesie der Grammatik

Tatsächlich vermag insbesondere das siebte Buch von *De lingua latina* Aufschluss über die lexikalische Extravaganz von Varros literarischem Werk zu geben. Dem Selbstverständnis der antiken Grammatik entsprechend, demzufolge die Sprachlehre insbesondere aus der intensiven Auseinandersetzung mit der Poesie besteht,[47] widmet Varro ein gesamtes Buch den *poetarum vocabula*.[48] Allein die Tatsache, dass

44 Mainberger 2003, 61.

45 Vgl. Kap. I.2.7.2.2.

46 Zur Bedeutung solch xenolithischer Fremdwörter bei Lucilius s. o. II.1.3.

47 Cicero spricht in seiner Umschreibung der grammatischen Disziplin von der »*poetarum pertractatio*« (Cic. de orat. I,187).

48 Grundsätzlich zu Varros Auseinandersetzung mit der Dichtersprache Piras 1998, 89–111. An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass *De lingua latina* bei Weitem nicht das einzige Werk des *doctissimus* ist, das sich philologischen Fragen widmet. Einen Überblick über die eindrücklichen Ausmaße des varronischen Werkes gibt von Albrecht (2012, 500–503), der zwischen grammatischen und literarhistorischen Schriften trennt. Unter erstere fallen neben *De lingua latina* »*Epitome de*

die Worte der Dichter aus dem allgemeinen linguistischen Korpus ausgenommen werden, verdient, hervorgehoben zu werden; scheint dieser »Aussonderung«[49] doch die fundamentale poetologische Einsicht implizit, dass sich die poetische in signifikanter Weise von der ›normalen‹ Sprache unterscheidet. In der Tat kommt den Dichtern in Varros Grammatik insofern eine herausragende Stellung zu, als ihnen das Abweichen vom normalen (d. h.: regelhaften) Sprachgebrauch nachdrücklich erlaubt wird. Zu Beginn des IX. Buches stellt der Grammatiker diese ultimative Lizenz der poetischen Sprache entschieden fest (l.l. IX,5):

> *Itaque populus universus debet in omnibus verbis uti analogia et, si perperam est consuetus, corrigere se ipsum, cum orator non debeat in omnibus uti, quod sine offensione non potest facere, cum poeta transilire lineas impune possit.*

> Deshalb muss das Volk als Ganzes die Analogie auf alle Worte anwenden und, wo der Gebrauch fehlerhaft ist, sich selbst korrigieren. Der Redner wiederum sollte sie nicht auf alle anwenden, weil er dies nicht ohne Verstoß machen kann. Hingegen der Dichter kann die Grenzen ungestraft überschreiten.

---

lingua Latina, 9 Bücher, wahrscheinlich ein Einleitungsbuch und danach 8 Bücher, deren jedes drei des größeren Werkes zusammenfaßte. *De antiquitate litterarum*, mindestens 2 Bücher an Accius. *De origine linguae Latinae*, 3 Bücher an Pompeius (vgl. ling. 5). *Περὶ Χαρακτήρων* mindestens 3 Bücher über die *genera dicendi*. *Quaestiones Plautinae*, 5 Bücher mit Erklärungen seltener Wörter bei Plautus. *De similitudine verborum*, 3 Bücher über Regelmäßigkeit (Analogie) bei der Formen- und Wortbildung (vgl. ling. 9). *De utilitate sermonis*, mindestens 4 Bücher über Anomalie (vgl. ling. 8). *De sermone Latino*, mindestens 5 Bücher an Marcellus, über reine Latinität […] sowie über Orthographie und Versmaße.« Zu letzteren zählt von Albrecht die Abhandlung über die (Echtheit der) Plautinischen Komödien (*De comoedis Plautinis*), *De poematis*, ein »Dialog in drei Büchern über die Gattungen der römischen Dichtung nach Metren und Stoffen«, eine Sammlung von Dichterbiographien (*De poetis*) sowie eine ›emblematische‹ Sammlung von mit Portaits (Illustrationen), die von Epigramm und Kurzbiographie der Persönlichkeit flankiert wurden. Außerdem *De bibliothecis*, drei Bücher (vgl. Plin. nat. 13, 68–70; Gell. 7, 17). *De lectionibus*, drei Bücher. *De proprietate scriptorum* (vgl. vielleicht Gell. 6, 14, 6). *De compositione saturarum*. Auf die römische Theatergeschichte beziehen sich: *De scaenicis originibus*. *De actionibus scaenicis*, drei Bücher. *De personis*, drei Bücher. *Quaestionum Plautinarum libri V*: Das Werk behandelt schwierige Wörter bei Plautus, gehört also eigentlich zu den grammatischen Schriften. *De descriptionibus*, drei Bücher (über die Ekphrasis). *Epistolicae quaestiones* und *Epistulae*.« (von Albrecht 2012, 501). Wie von Albrecht selbst bemerkt, ist die vorgenommene Trennung der Schriften in Sprach- und Literaturwissenschaft nicht sinnvoll. Vielmehr wird man nicht fehlgehen in der Einschätzung, dass der Universalgelehrte der Philologie einen, wenn nicht den wesentlichen Teil seines Schaffens widmete – was sich nicht zuletzt angesichts der Universalität der etymologischen Methode zeigt: Varros Zugang zur Welt führte über die Worte und ihre Geschichte. Dass Varro mit seinem Werk die römische Poetik und ihre Terminologie begründet hat, betont Müller 2012, 18–20. Auffällig ist das besondere Interesse des Philologen Varro an der ›humoristischen‹ Dichtung, d. h. an Komödie und Satire.

49 Müller 2012, 19.

Anders gesagt: Was im Normalfall des Sprechens ein Fehler ist (die Abweichung von der analogischen Regel), und deshalb korrigiert werden muss, ist dem rhetorischen, vor allem aber dem poetischen Sprechen ausdrücklich erlaubt. Mit dieser Bemerkung greift Varros Grammatik aus in das Gebiet der Rhetorik. Wenn hier die linguistische Grenzüberschreitung (»*transilire lineas*«) zum Proprium der Poesie erklärt wird, versteckt sich dahinter nämlich ein Gemeinplatz der rhetorischen *elocutio*, demzufolge die kunstvoll geschmückte Rede eine vom normalen Sprachgebrauch abweichende ist. Bevor ich diesen Gemeinplatz und seine Komplikationen mit Blick auf die rhetorische Theoriebildung expliziere, sei Varros Hinweis auf die Eigenheit der poetischen Rede vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen perspektiviert: Der poetischen Sprache die Lizenz zur freien Abweichung zu erteilen, impliziert im Kontext von *De lingua latina* nichts anderes, als die Poesie an jene Grundkraft der Sprache anzuschließen, der seine Grammatik gewidmet ist: an die generative *declinatio*. Der eigentümlichen, vom Sprachgebrauch des *populus universus* abweichenden Ausdrucksweise der Dichter obliegt nämlich die vitale Funktion, Sprache zu konservieren (l.l. VII,1), zu bereichern und zu erneuern.[50] Immer wieder verweist Varro auch auf den freien und kreativen Umgang der Dichtung mit den Flexionsparadigmen (*declinationes*), an deren Systematisierung seine Morphologie arbeitet.[51] Herausragender Exponent eines freien, ›poetischen‹ Umgangs mit Sprache ist der Komödiendichter Plautus, dessen eigentümlicher Lexik Varro ein eigenes Werk, die nicht weniger als fünf Bücher umfassenden *Quaestiones plautinae*, widmete.[52] Auch die ausufernden Etymologien in der Abhandlung über die lateinische Sprache prägt ein nachgerade logophiles Interesse für verbale Kuriosa

50 Vgl. auch Varro l.l. IX, 17: »*Quas novas verbi declinationes ratione introductas respuet forum, his boni poetae, maxime scaenici, consuetudine subigere aures populi debent, quod poetae multum possunt in hoc* […].« »An diese neuen, mit gutem Grund eingeführten Wortformen (*declinationes*), die das Forum [die Öffentlichkeit] ausstößt [wörtl. von sich spuckt], müssen die guten Dichter, insbesondere die Dramatiker die Ohren des Volkes gewöhnen.« Die Dichter sind also, dies gibt die Wortwahl (*respuere*) zu verstehen, gerade für diejenigen Worte zuständig, die die Öffentlichkeit nur mit Ekel in den Mund nimmt. Vgl. zu dieser Nobilitierung der Dichter auch Ahl 1985, 26.

51 Vgl. etwa die Bemerkung zur Pluralbildung von *uter* (ling. lat IX, 65); ferner die bereits zitierte Stelle l.l. IX,78, wo Varro auf eine poetische Analogiebildung (*redux*) hinweist, die in der Volkssprache nicht existiert (vgl. Piras 1998, 92). Varro l.l. IX,115 konstatiert in diesem Sinne: »*nam liberius potest poeta quam orator sequi analogias*«. Der Dichter darf also nicht nur veraltete, ungebräuchliche und irrationale Wortformen verwenden, er kann auch die Paradigmen der *declinatio naturalis* dazu verwenden, neue, analogische Wortformen zu bilden. Damit verschafft er dem unerschöpflichen Reichtum der Sprache, also der fruchtbaren Wortart (*fecundum genus verborum*, l.l. VIII,9) Geltung.

52 Vgl. zur Modellfunktion des Plautus resp. der Palliata für Varros literarisches Werk Delignon 2006, 338; Wiseman 2009, 138–143; Freudenburg 2013, 314; 327–330.

und Raritäten; und fast immer findet die etymologische Argumentation ihren Ausgang oder ihre Beglaubigung in einem Dichtungszitat. Mit ihren exotischen Wortformen, Archaismen und Neologismen, werden die Texte der Dichter dem Grammatiker zu linguistischen Fundgruben. Varros antiquarische Gelehrsamkeit zeigt sich hier als der Spleen eines Wortsammlers, der in der Poesie ein unschätzbares Archiv linguistischer Kuriositäten erkennt.

Damit vermag Varros Behandlung der *poetarum vocabula* nicht zuletzt die Eigentümlichkeiten seiner Satiren zu erhellen. Insofern *De lingua latina* den Dichter zum Agenten der sprachlichen Kreativität (*fertilitas*) kürt, erscheint die linguistische Extravaganz der *Menippeen* als Produkt des varronischen Sprachdenkens. Die Dichtung zelebriert das fruchtbare Abweichen der Sprache, die natürliche wie willkürliche Deformation der *verba*. Ein Fragment wie die eingangs zitierten vier Grundsätze des gelungenen Gelages mit ihrer vierfachen Variation eines Verbstamms (Varro Men. Frg. 335: *conlecti-electus-lectum-neglectus*) wird vor diesem Hintergrund ebenso lesbar, wie die unzähligen Beispiele grammatischer Regelverstöße, die ein Nonius in den *Menippeae* aufgespürt hat (etwa das falsche Geschlecht der *strigilis* in Frg. 62): Hier wird der freien *declinatio* der Sprache eine Bühne bereitet. Der Blick in die varronische Sprachtheorie hat gezeigt, dass sich solcherlei Abweichung nur sehr bedingt vor der Hintergrundfolie eines linguistischen Normalzustandes konturieren lässt. Vielmehr impliziert die enorme Fruchtbarkeit der Sprache ein fortwährendes Wuchern ihrer Elemente, das die Wörter mithin immer schon abgeleitet oder deformiert erscheinen lässt. Die verspielte Wörtlichkeit der *Menippeae* ist mithin die genuine Figürlichkeit einer unhintergehbar entstellten Sprache. Tatsächlich hat der eingehende Blick auf das Katachrese-Fragment (Varro Men. Frg. 62) bereits gezeigt, wie der satirische Witz des Textes die scheinbar banale Alltagssprache in ihrer grotesken Figürlichkeit zur Schau stellt.[53] Diese paradoxe Poetisierung des Unpoetischen wird nun als Konsequenz des grammatischen Blicks auf die Sprache lesbar, der sich in Varros Person verkörpert: Wer, wie der Grammatiker Varro, jede sprachliche Erscheinung als Produkt einer Abweichung begreift, erkennt in jedem Wort eine Figur; eine Figur, die freilich qua *declinatio* vom Fehler chronisch schwer zu unterscheiden ist. Es ist diese paradoxe Figürlichkeit des satirischen Textes, die ich mit der Jakobson'schen Doppelformel von der *Poesie der Grammatik und der Grammatik der Poesie* fassen möchte. Wie zuletzt angedeutet, impliziert diese Formel eine radikale Erweiterung des Figur-Begriffes, und damit der Idee von Poetizität. Diese Erweiterung sei im Folgenden expliziert. Ich möchte die varronischen Fragmente also zum Anlass einer rhetoriktheoretischen Vertiefung nehmen, die für die Lektüren dieses Buches von allgemeiner

53 Vgl. Kap. I.2.7.2.2.

Relevanz ist. Dabei gilt es zugleich, dem Anschein des Anachronismus zu begegnen, den meine Anwendung des formalistischen Chiasmus von Poesie und Grammatik auf die *satura* auf den ersten Blick erwecken mag.

2.1.2.1 Exkurs: Figur (Rhetorik)

Gegen die zuletzt vorgeschlagene, grammatische Lesart der varronischen Satiren, die schon der bloßen Flexionsform eines Wortes qua ›Abweichung‹ (*declinatio*) den Status einer Figur zuspricht, lässt sich einwenden, dass hier eine unzulässige Erweiterung des rhetorischen Figur-Begriffs vorgenommen wird. Im Hinblick auf die Lektüre von Varros poetischem Werk muss der grammatischen Idee von den abweichenden Wortformen deshalb eine rhetorische Reflexion zur Seite gestellt werden.

Die rhetorische Konzeption der sprachlichen ›Abweichung‹ hat ihren prominenten Ort in der Theorie des figürlichen Redeschmucks (*ornatus*). Dass Redner und Dichter vom gemeinen Sprachgebrauch nicht nur ungestraft (»*impune*«; Varro l.l. IX,5), sondern absichtsvoll abweichen, erscheint also zunächst als ein Topos der *ars oratoria*, die diese Abweichungen als Tropen und Figuren zu systematisieren sucht. So bestimmt Quintilian im neunten, der *elocutio* gewidmeten Buch seiner *Institutio oratoria* (inst. IX,1,4):

> *Est igitur tropos sermo a naturali et principali significatione tralatus ad aliam ornandae orationis gratia* [...]. *›figura‹, sicut nomine ipso patet, conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione.*
>
> Ein Tropus ist also eine Redeweise, die von ihrer natürlichen und ursprünglichen Bedeutung auf eine andere übertragen ist, um der Rede zum Schmuck zu dienen [...]. Eine ›Figur‹ ist, wie der Name selbst zu erkennen gibt, eine von der gemeinen und zuerst sich anbietenden Redeweise abweichende Formulierung.

Tropen und Figuren implizieren also in erster Linie die Abweichung von einem näherliegenden, ›eigentlichen‹, erwartbaren oder normalen Sprachgebrauch. Während der Tropos eine Verschiebung in der Semantik des Einzelwortes vollzieht, handelt es sich bei den Figuren (σχῆματα) um markierte ›Ver-‹ oder ›Entstellungen‹ der Rede. Auch die Rhetorik operiert also zur Erfassung sprachlicher Artefakte auf einer grundlegenden Ebene mit dem Theorem der Abweichung. Inwiefern sich diese Konzeption der sprachlichen *mutatio* von jenem – basalen – Begriff der *declinatio* unterscheidet, der Varros Grammatik zugrunde liegt, macht die Erläuterung zum *figura*-Begriff deutlich, die Quintilian seiner Behandlung der einzelnen Stilmittel vorausschickt. Sie verdient eine nähere Betrachtung (Quint. inst. IX,1,10–13):

> *Quare primum intuendum est quid accipere debeamus figuram. Nam duobus modis dicitur: uno qualiscumque forma sententiae, sicut in corporibus, quibus, quoquo modo sunt composita, utique habitus est aliquis: altero, quo proprie schema dicitur, in sensu vel sermone aliqua a vulgari et simplici specie cum ratione mutatio, sicut nos sedemus, incumbimus, respicimus. Itaque cum in eosdem casus aut tempora aut numeros aut etiam pedes continuo quis aut certe nimium frequenter incurrit, praecipere solemus variandas figuras esse vitandae similitudinis gratia: in quo ita loquimur tamquam omnis sermo habeat figuram. Itemque eadem figura dicitur ›cursitare‹ qua ›lectitare‹, id est eadem ratione declinari. Quare illo intellectu priore et communi nihil non figuratum est.* […] *Sed si habitus quidam et quasi gestus sic appellandi sunt, id demum hoc loco accipi schema oportebit quod sit a simplici atque in promptu posito dicendi modo poetice vel oratorie mutatum.*

> Daher ist zunächst ins Auge zu fassen, was wir unter Figur verstehen sollen. Das Wort wird nämlich auf zweierlei Art gebraucht: einmal für jede Form, in der ein Gedanke gestaltet ist, wie sich ja auch die Körper, sie mögen in jeder beliebigen Weise gestaltet sein, jedenfalls immer in irgendeiner Haltung befinden; zweitens für die Form, die im eigentlichen Sinn Schema heißt, als eine wohlüberlegte Veränderung im Sinn oder im Ausdruck gegenüber seiner gewöhnlichen, einfachen Erscheinungsform, so wie wir auch sitzen, uns lagern, zurückschauen. Deshalb, wenn jemand ständig oder allzu oft in dieselben Kasus, Tempora, Numeri oder sogar Rhythmen fällt, raten wir ihm gewöhnlich, seine Figuren zu variieren, um Eintönigkeit zu vermeiden: So gesprochen hat jede Rede eine Figur. Ebenso sagt man, *cursitare* und *lectitare* hätten dieselbe Figur, d. h. dieselbe Deklinationsform. In diesem ersten und allgemeinen Verständnis ist deshalb nichts nicht figürlich. Wenn aber bestimmte Haltungen und gleichsam Gesten der Rede so genannt werden sollen, so müssen wir den *schema*-Begriff für das reservieren, was von der einfachen und nächstliegenden Redeweise poetisch oder rhetorisch abweicht.[54]

Der Rhetoriklehrer unterscheidet also eine Art ›unmarkierten‹ Figurbegriff, den er auf »jede Form von Sätzen/Gedanken« anwendet, von einem im Sinne von »Schema« (»*quo proprie schema dicitur*«). Mit dem griechischen Terminus bezeichnet er die bewusste Veränderung (»*cum ratione mutatio*«) von Sinn oder Rede, also eben das, womit sich die rhetorische *ornatus*-Lehre befasst. Die beiden Figur-Begriffe vergleicht er auf instruktive Weise mit den *habitus corporis*, den Haltungen des Körpers, bei denen man ebenso ein unmarkiertes Sosein von Haltung von einer bewussten Veränderung der Positur unterscheiden kann – Quintilian nennt »sitzen, sich hinlegen, zurückschauen«. Bei der Sprache ist es also wie bei den Körpern: Sie können gar nicht *keine* Haltung, Positur, Figur haben. Für dieses basale Verständnis von Figürlichkeit führt Quintilian zwei illustrative Beispiele an, die für die im Raum stehende Frage nach dem Verhältnis von Grammatik und Rhetorik aufschlussreich sind: »Wenn jemand fortwährend oder allzu oft in dieselben Kasus,

54 Übers. n. Rahn 1975, 255.

Tempora, Rhythmen oder sogar Metren fällt, raten wir ihm gewöhnlich, seine Figuren zu variieren, um Einförmigkeit [*similitudo*] zu vermeiden.« Ebenso spreche man von der identischen ›Figur‹ der Verben *cursitare* und *lectitare*, um damit auszudrücken, dass sie auf dieselbe Weise flektiert werden (*eadem ratione declinari*). Zunächst zeigt sich hier, wie fließend die disziplinäre Grenze zwischen Grammatik und Rhetorik tatsächlich ist. Quintilian macht unmissverständlich klar: Schon der grammatische ›Normalzustand‹ der Rede (*sermo*) ist als ein figurierter zu begreifen: »*omnis sermo habeat figuram*«. Auch Flexionsparadigmen sind ›Figuren‹; sie sind – um Quintilians Bildlichkeit aufzunehmen – die Art und Weise, wie sich Verben ›gebärden‹. Entsprechend wirft man auch einer allzu stark von grammatikalischen Rekurrenzen geprägten Rede mangelnde Figurenvielfalt, mithin Einförmigkeit vor. Solcherlei monotone Figürlichkeit gilt es im Verständnis der Rhetorik freilich zu vermeiden (*vitandae*). Sie ist das Signum eines unachtsamen Sprachgebrauchs, ein *vitium*, das dem Ideal der kunstvollen *elocutio* spottet, um das es Quintilian im IX. Buch zu tun ist.

Mit der Opposition von sprachlicher *virtus* und *vitium*, das heißt von absichtsvoller Figur und unabsichtlichem Fehler, gerät hier zugleich der neuralgische Punkt der rhetorischen *elocutio* in den Blick.[55] Offensichtlich gilt der *ornatus*-Theorie also nur diejenige Abweichung als eine echte (und legitime) Figur, die aus gutem Grund (»*cum ratione*«) geschieht. Was aus Unachtsamkeit, mithin aus Versehen vom gemeinen Sprachgebrauch abweicht, ist ein zu vermeidender Fehler. Die Crux dieser rhetorischen *doxa* zeigt sich exemplarisch an der Konzeption der sog. grammatischen Figuren (*schema grammaticum*) wie Barbarismus und Solözismus. Denn mit der grammatischen Figur liegt der Sonderfall einer vom normalen Sprachgebrauch abweichenden, nämlich eine gleichsam deformierte Rede vor, also eine grammatikalisch falsche oder fehlerhafte. In Quintilians *Institutio* stellt die Unterscheidung von grammatischer Figur (*schema*) und grammatikalischem Fehler (*vitium*) ein markiertes Problem dar (inst. I,5,5: »*saepe a figuris ea separare difficile est*«). Im neunten Buch besinnt sich der Rhetoriklehrer hinsichtlich dieser Schwierigkeit auf eine vielsagende ›Lösung‹ oder vielmehr Losung (inst. IX,3,2): »*Prius* [*schema grammaticum*] *fit isdem generibus, quibus vitia: esset enim omne eiusmodi schema vitium, si non peteretur, sed accideret*.« Auch hier gilt also: Allein die Absicht hinter der Wendung unterscheidet eine Figur vom – versehentlich unterlaufenen – Fehler. In Quintilians Büchern zur *elocutio* erweist sich die rhetorische Stillehre mithin als eine ständige Gratwanderung zwischen Figur/Schmuck/

---

55 Dieses Problem hat zuletzt Robert Stockhammer (2014, 45–55) rekonstruiert, im Anschluss an die umfassende Studie von Schüttpelz (1996), dem er die wesentlichen Impulse verdankt.

virtus und *vitium*; zwischen guter und schlechter Abweichung.[56] Das Feld des rhetorischen *ornatus*, also der guten Abweichungen, ist dabei als Spektrum zu begreifen, das sich zwischen zwei Polen des unzulässigen Sprachgebrauchs aufspannt: Dem *vitium* der mangelnden Figuriertheit einer Rede (*oratio aschematistos*; inst. IX,1,13) steht der maßlose, übertreibende Missbrauch der *ornamenta* gegenüber, die Quintilian unter dem Begriff des *cacozelon* fasst (inst. VIII,3,56: »*cacozelon vocatur quidquid est ultra virtutem*«). Dazwischen entspannt sich der weite Bereich der rhetorischen, d. h. gesuchten Tropen und Figuren (*mutationes*). Als *ars poetice vel oratorie dicendi* muss die Rhetorik sogar den Extremfall der sprachlichen Abweichung, den Fehler, als gewollte Figur in den Blick nehmen. Es ist dieser Perspektivismus eine quasi ideologische Frage disziplinärer Grundeinstellungen. Wie Robert Stockhammer im Anschluss an Wolfram Groddeck argumentiert hat, finden die rhetorische und die grammatische Sprachbetrachtung im linguistischen Regelverstoß eine Art Kippfigur, aus der gleichsam die Unterscheidung ihrer Disziplinen hervorgeht:[57] Was dem am gemeinen Sprachgebrauch (*consuetudo*) des *populus universus* orientierten Grammatiker als Fehler erscheint, ist in der Perspektive des Stillehrers eine Figur. Dennoch überspielt Quintilian bei allem fachpolitischen Sendungsbewusstsein[58] nicht die Genese der Stillehre aus einem ›Gestalt-Switch‹, der aus der dubiosen Deformation die tugendhafte Figur werden lässt.[59] Im Hinblick auf die grundlegende Unterscheidung der unmarkierten von der markierten Figürlichkeit heißt dies: Auch die ›unrhetorische‹ Wiederholung von Kasus und Tempora lässt sich dadurch zur Figur (*schema*) verkehren, dass sie als absichtlich begriffen wird. Am Konzept des *schema grammaticum* kristallisiert sich somit die Problematik einer rhetorischen *elocutio*, die – trotz besseren Wissens um die Figürlichkeit aller Rede – nur der absichtsvoll inszenierten Sprach-Gebärde den Status der poetischen Figur zuerkennt.

Bevor Quintilian allerdings dazu übergeht, die eigentlichen, nämlich Stil-Figuren (*schemata*) zu behandeln, legt er großen Nachdruck auf die meist unbemerkt bleibenden figürlichen *habitus* der Sprache: »*nihil non figuratum est*« – »nichts ist keine Figur«. Die alliterative Litotes »*nihil non*« produziert dabei die paradoxe

---

56 Vgl. Quint. inst. VIII,3,58 »*Loquentes enim de ornatu subinde, quae sint vitanda similia virtutibus vitia, dicemus.*« – »Beim Reden über den Schmuck werden wir oft solche zu vermeidende Fehler besprechen müssen, die Tugenden gleichen.«

57 Stockhammer 2014, 48–49; Groddeck 2008, 88

58 Vgl. Quint. inst. II,1,4 »*grammatice* […] *fines suos norit.*«

59 Varros Grammatik unterläuft die skizzierte disziplinäre Opposition schon insofern, als *De lingua latina*, wie gesehen, den Sonderstatus der poetischen Abweichung nachdrücklich hervorhebt. Indem Varro dem Dichter eine umfassende Lizenz erteilt, integriert er den ›Gestalt-Switch‹ vom Fehler zur Figur in seine Sprachlehre – ohne freilich die rhetorische Terminologie zu bemühen.

Emphase einer doppelten Verneinung: »Alles ist figürlich!«, wirft sich der Text hier demonstrativ in die Brust. Wie der unmittelbar nachfolgende Hinweis auf die Flexionsformen (*figurae*) zeigt, hat dieses Wissen um die basale Figürlichkeit der Sprache seinen angestammten Ort in der Grammatik. Vor diesem Hintergrund gewinnt der oben eröffnete Blick auf Varros ›grammatische Poesie‹ an Plausibilität: Die *declinatio* der *verba* als ein figürliches Gebärden der Sprache *an sich* zur Schau zu stellen, bedeutet, ernst zu machen mit der Einsicht, dass »*nihil non figuratum est*«.

Folgt man der Geschichte der Literaturwissenschaft, so ist die programmatische Hinwendung auf die genuine Figürlichkeit der Sprache eine spezifisch moderne Angelegenheit; genauer: die direkte Folge des *linguistic turn* am Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Formalisten, allen voran der Linguist Roman Jakobson, entdecken den poetischen Text als die Bühne, auf der die Sprache ihre irreduzible ›grammatische‹ Figürlichkeit zur Schau stellt. Ohne damit den bahnbrechenden Charakter dieser mitunter polemisch vollzogenen Wende in Abrede zu stellen, möchte ich Jakobsons Chiasmus von Poesie und Grammatik hier an die bisherigen Überlegungen, das heißt: an die rhetorische Theorie anschließen. Ziel dieses knappen Exkurses ist es, den Vorwurf des Anachronismus zu entkräften, den meine Anwendung der Jakobson'schen Doppelformel auf die römische *satura* provozieren mag.

2.1.2.2 »Grammatik der Poesie«: Jakobsons Formalismus

Der Blick auf die rhetorische *ornatus*-Theorie macht nicht zuletzt deutlich: Es ist ein hartnäckiges Vorurteil, dass das Bewusstsein von der irreduziblen Figürlichkeit der Sprache Ausweis jenes epochalen epistemologischen Umbruchs sei, der uns in der Person Friedrich Nietzsches begegnet. Im Kontext seiner Basler Rhetorikvorlesung von 1871 hatte Nietzsche prägnant festgehalten: »Ebensowenig wie zwischen den eigentl. Wörtern u. den Tropen ein Unterschied ist, giebt es einen zwischen der regelrechten *Rede* und den sogenannten *rhetorischen Figuren*. Eigentlich ist alles Figuration, was man gewöhnliche Rede nennt.«[60] Wie gesehen, konnte Nietzsche, den man dafür zum »paradigmatic philosopher of modernity and postmodernity« erklärt hat,[61] diese epochemachende Einsicht direkt der Quintilian'schen *Institutio* entnehmen. Schon die antike Rhetorik war sich des Problems durchaus bewusst, das der Begriff der sprachlichen Figur implizierte. Quintilians Rhetorikschule beweist ein bemerkenswertes Bewusstsein von der basalen, grammatischen Strukturiertheit der Sprache, wie sie sich insbesondere in einer übermächtigen Neigung zur Iteration, mithin zum Parallelismus zeigt.

---

60 KGW II/4, 427.

61 Bender und Wellbery 1990, 26.

Für Adepten der formalistischen Literaturwissenschaft zeigt sich Quintilian darin als ein nur um die wertenden Vorzeichen verschiedener Vorläufer Roman Jakobsons: Offensichtlich weiß der Rhetoriklehrer nur zu gut, dass jedem Sprechen die Tendenz innewohnt, unablässig Ähnlichkeiten (*similitudines*) zu produzieren. Gleichsam unwillkürlich verfällt der Sprecher in ein Wiederholen von Kasus,[62] von Verbformen und klanglichen Strukturen. Mit Jakobson gesprochen: »Äquivalenz« ist das »Prinzip« der sprachlichen »Kombination«; der »Parallelismus« ist die Figur aller Figuren.[63] Wenn Quintilian wenig später der bloßen Wiederholung den Status des rhetorischen *schema* abspricht (inst. IX,2,63: »*non est enim ipsa per se iteratio schema*«), ist damit die basale Figürlichkeit der zu Rekurrenzen tendierenden Sprache nicht in Abrede gestellt. Wie gesehen, erlaubt es die terminologische Unterscheidung von *figura* und *schema* der Rhetorik vielmehr, gewissen sprachlichen *habitus* den Charakter einer bewussten Gebärde abzusprechen: Um als poetisch oder oratorisch zu gelten, muss der *sermo* über seine naturgegebene oder grammatische Figuriertheit hinausgehen; er muss vom Null-Niveau sprachlicher *habitus* (»*a simplici atque in promptu posito dicendi*«) vorsätzlich abweichen. Was nicht als eine absichtsvolle Haltungsveränderung (*cum ratione mutatio*) auffällt, ist keine Figur im engeren Sinne der rhetorischen Stillehre (*elocutio*) – und folglich auch nicht als *poetice vel oratorie dicere* zu begreifen.

Dadurch – man könnte auch sagen: *nur* dadurch –, dass er diese für die Rhetorik konstitutive Unterscheidung hinter dem Befund der irreduziblen Figuriertheit aller Rede zurücktreten lässt, wird Nietzsche zum Vordenker der modernen Literaturtheorie. Wie erwähnt ist es vor allem die Bewegung des russischen Formalismus, namentlich der Linguist Roman Jakobson, der im poetischen Text den Inszenierungsort einer genuin figürlichen Sprache entdeckt. Darin aber zeigt sich der Exponent des *linguistic turn* als Nachfolger einer grammatischen Tradition, die in Varro einen ihrer frühsten Höhepunkte findet. Ich möchte diese (verkannte) Wahlverwandtschaft mit einem näheren Blick auf Jakobsons chiastische Verschränkung von Grammatik und Poesie vertiefen.

Mit allem Nachdruck erhebt Jakobson die genuine Figürlichkeit jeder sprachlichen *conformatio* zum Inbegriff der Poetizität. Bereits in seinem berühmten Closing Statement über *Linguistik und Poetik* (1960) heißt es:

> Das poetische Material, das in der morphologischen und syntaktischen Struktur der Sprache verborgen liegt, – kurz, die Poesie der Grammatik und ihr literarisches Produkt, die Gram-

62 Quint. inst. IX,1,11. In der Etymologie von Kasus (*casus*: Fall) ist dieses unwillkürliche Verfallen in sprachliche *habitus* gleichsam semantisch angelegt. Quintilians Prädikat *incurrere* entspricht der Rede von den einem Sprecher unterlaufenden Rekurrenzen.

63 Jakobson 2007 [1961], 271–272.

> matik der Poesie –, ist von Kritikern nur selten erkannt und von den Linguisten meist nicht beachtet worden, aber die Schriftsteller haben es in ihren Schöpfungen geschickt gemeistert.[64]

Dem Nachweis dieser These hat Jakobson den wenig später erschienenen Aufsatz *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie* gewidmet.[65] Bestimmend für die darin propagierte, neue Art der literaturwissenschaftlichen Analyse ist die Unterscheidung von Tropen, sprich: bildlicher Rede auf der einen und nicht-semantischer, in Jakobsons Terminologie: ›grammatischer‹ Figürlichkeit auf der anderen. Wie Jakobson am Beispiel eines Puškin-Gedichtes deutlich macht:

> Das Gedicht »Ja vas ljubil« [›Ich liebte Sie‹] ist häufig von Literaturwissenschaftlern als klares Beispiel für bilderlose Lyrik angeführt worden. In der Tat findet sich in seiner Lexik nicht eine einzige lebendige Trope [...]. Dafür ist der Achtzeiler mit grammatischen Figuren gesättigt, doch genau diesem wesentlichen Zug seiner Faktur hat man nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet.[66]

Kennzeichen der formalistischen Gedichtanalyse ist demnach eine Absage an die traditionelle Idee, die Poetizität des Textes läge in dessen übertragener Bilderrede. »Bilderlose Lyrik« nennt Jakobson dabei jene Texte, in denen das »Monopol der grammatischen Figuren« die – gemeinhin als Inbegriff der dichterischen Ausdrucksweise gehandelten –»Tropen [unterdrückt]«.[67] Der Editor Jakobsons verweist dabei auf ein »implizites Wortspiel«, das in der Rede von der »bilderlosen Dichtung« bewusst eine stark abwertende Konnotation mitschwingen lässt, nämlich die »homographe Lesart: ›häßliche, abscheuliche Lyrik‹«.[68] Jakobsons poetische Grammatik unternimmt es also, im polemischen Widerspruch zur philologischen Doxa die Poetizität gerade der niedrigen, unpoetischen Dichtung herauszustellen. Dass sich die formalistische Poetologie mit kynisch zu nennender Programmatik dem scheinbar Unwerten, Trivialen, mithin: Prosaischen der Literatur zuwendet, prädestiniert sie zur Theorie der *satura*. Denn deren *musa pedestris* (Hor. sat. II,6,17) hüllt sich nicht weniger entschieden in den ärmlichen *habitus* »abscheulicher« oder mit einem Helvetismus: ›hundskommuner‹ Dichtung.[69] Ich möchte dieser – überra-

64 Jakobson 1979, 199.
65 Jakobson 2007 [1961].
66 Jakobson 2007 [1961], 275.
67 Jakobson 2007 [1961], 274.
68 Jakobson 2007 [1961], 274, Anm. 67.
69 Mit Jakobson lassen sich die Befunde der Horaz-Lektüre, die im Zentrum meines *Versuchs über die Satire* (Kap. I.1.4.1) stand, präzise erfassen: Wie gesehen, spielt Horaz in seiner poetologischen *parabasis* auf intrikate Weise die syntaktisch konventionelle Bildlichkeit der epischen (ennianischen) Dichtung gegen die figürliche ›Entstellung‹ seiner satirischen Verse aus. Nicht nur in

schenden – Affinität der formalistischen Fundamentalpoetik zur *satura* mit einigen weiteren Bemerkungen an Plausibilität verleihen.

Der anti-stilistische Gestus von Jakobsons grammatischen Analysen besteht also zuallererst darin, dass sie sich entschieden der von der Rhetorik systematisch ignorierten Figürlichkeit der Sprache zuwendet. Dabei begreift sich Jakobson als ein radikaler Neuerer der philologischen Disziplin. »In antiken und mittelalterlichen Versuchen der Unterscheidung zwischen lexikalischen Tropen und grammatischen Figuren« erkennt er zwar »Hinweise auf die Frage nach der poetischen Grammatik«.[70] Allerdings lässt er diese Nebenbemerkung unexpliziert. Bei der Lektüre von Jakobsons Aufsatz kommt man dabei nicht umhin, zu bemerken, dass der Linguist mit der etablierten rhetorischen Terminologie einen durchaus originellen Umgang pflegt: Ist doch die »grammatische Figur«, wie an den obigen Ausführungen zu Quintilian deutlich wurde, tatsächlich ein der Rhetorik wohlbekannter Sonderfall unter den σχήματα τῆς λέξεως. Jakobson hingegen verwendet den Terminus als hyperonymer Gegenbegriff zum einzelne Wörter betreffenden Tropus. Was der Poetologe als die ›Sättigung‹ des poetischen Textes mit »grammatischen Figuren« beschreibt, meint nichts anderes als die basale, von der traditionellen Stilistik sträflich vernachlässigte Strukturiertheit des sprachlichen Artefakts. Vor dem Hintergrund der Quintilian'schen *Institutio* könnte man sagen: Die formalistische Gedichtanalyse geht dem selbstbewussten Gebärden der Sprache als Sprache nach, das Jakobson unter der etwas missverständlichen Sammelbezeichnung »grammatische Figuren« zusammenfasst. Gemeint ist damit genau das, was bei Quintilian heißt: »*omnis sermo habeat figuram*«.

Der russische Formalismus Jakobson'scher Prägung rekonstruiert diese radikale Figürlichkeit allerdings als eine Folge der sog. poetischen Funktion. Der an dieses Funktionen-Modell geknüpfte Begriff von Poetizität impliziert indes nichts anderes als die formalistische Perspektive auf den Text. Ihr zufolge überführt die Dichtung *alle* Eigenschaften der sprachlichen *compositio* in den Zustand der Markiertheit: »*nihil non figuratum est*« formuliert in diesem Sinne die *conditio* sprachlicher Selbstreferenz.[71] Wie gesehen, ist dieser Begriff von Poetizität mit

---

dieser Absage an die Tropologie der hohen Dichtung, sondern vor allem in der eigentümlichen Figuralisierung der scheinbar banalen Alltagssprache (*sermo merus*) zeigt sich Horaz als Vertreter einer selbstbewusst ›bilderlosen‹ Lyrik im Jakobson'schen Sinne. Vor diesem Hintergrund liest sich Jakobsons Rede vom »mit grammatischen Figuren gesättigt[en]« Text (Jakobson 2007 [1961], 275) beinahe wie eine Anspielung auf die Etymologie der *satura* und damit auf die Problematik einer Unform, die sich unablässig über die ihr eigentümliche Hypertrophie verständigen muss.

70 Jakobson 2007 [1961], 271.

71 Eine umfassende und über Jakobson hinausweisende Exegese des sprachlichen Funktionenmodells resp. der poetischen Funktion findet sich bei Simon 2009, Kap. III.1; vgl. auch Simon 2018b.

der *ornatus*-Theorie der Rhetorik nicht vereinbar. Er ist vielmehr das Produkt jener dezidiert linguistischen, oder eben: grammatischen Einstellung, von der Jakobsons Gedichtanalysen ebenso zeugen, wie das Werk des Universalgelehrten Varro. Indem Varros Satiren das irreduzibel figürliche Gebärden der *verba* zum selbstreferentiellen Spektakel erheben, geben sie sich als eine Inszenierung der Grammatik unter den Bedingungen der Poesie zu lesen. Damit möchte ich in die Lektüre einsteigen.

2.2 τρόπων τρόποι (der Wörter Wendungen) – Varros *Bimarcus*

Schon beim ersten Blick in die Fragmente des *Bimarcus* (*Der doppelte Markus*), auf die ich mich im Folgenden konzentriere, zeigt sich der Text als die Bühne einer eigenwillig sich gebärdenden Sprache (Varro Men. Frg. 45):

τρόπων τρόπους *qui non modo ignorasse me*	›der Wörter Wendungen‹, die kennt' ich nicht nur nicht,
clamat, sed omnino omnis heroas negat	posaunt er, nein, von allen Epen überhaupt
nescisse	wüßt' ich rein nichts

Noch bevor man beginnt, sich des Inhalts anzunehmen (dazu gleich mehr), springt die alliterative Prägnanz der Verse in den Blick: »τρόπων τρόπους«; »*omnino omnis*«; »*negat nescisse*«. Die Wiederholung des Wortstamms generiert eine vexierbildliche Kette ›etymologischer Figuren‹, die sich bei näherem Blick nur scheinbar im pleonastischen Effekt erschöpfen. Nicht nur differieren die Wortpaare augenfällig, was ihre Flexionsform angeht. Tatsächlich überspielt das Prinzip der phonetischen äquivalenten Wortanfänge die Tatsache, dass sich bei der duplizierenden Abspaltung der Lexeme durchaus ungleiche Paare bilden. Die Reihe der Doppelformeln schreitet von der formalen Identität der Flexionsparadigmen (»τρόπων τρόπους«) über den Wechsel der Wortart (»*omnino omnis*«) bis zur völligen Differenz: »*negat nescisse*« vereint durch Alliteration zwei ganz verschiedene Verben (*negare* [verneinen] und *nescire* [nichtwissen]). In der ›pleonastischen‹ Emphase mausert sich die Alliteration zur pseudo-etymologischen Figur. Roman Jakobson hat dies als Effekt der »poetischen Funktion« beschrieben: »lautliche Äquivalenz, die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird, zieht unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich«.[72] Der Begriff der Äquivalenz wird dem zitierten Text indes nur bedingt gerecht. Tatsächlich ist das Prinzip der varronischen Satire ebenso sehr die

72 Jakobson 1979, 108.

Gleichheit (*similitudo*), wie die Differenz (*dissimilitudo*).[73] Genauer gesagt: Was sich an der poetischen Grammatik der *Saturae Menippeae* nachvollziehen lässt, ist, wie scheinbare sprachliche Verdoppelungen sich als ungereimte Vexierbilder erweisen. Die weiteren Lektüren werden dies zu vertiefen haben. Bereits an dieser Stelle lässt sich festhalten: Wir haben es bei Varros menippeischen Satiren tatsächlich mit einem eigentümlichen Fall von ›grammatischer Poesie‹ zu tun. Der wortspielerische Impetus des Textes richtet das Augenmerk auf die morphologische Gestalt der Worte, das heißt, er bereitet den *verba* in ihrer genuinen Figürlichkeit eine Bühne. Das zitierte Fragment findet dafür den passenden Ausdruck »τρόπων τρόπους«, der Wörterwendungen. In ihm kommt jene Prävalenz der sprachlichen Figürlichkeit zur Geltung, die für die *Menippeen* überhaupt charakteristisch ist. Deren Wortwitz wendet »den Blick von der Sache gegen ihr Zeichen«, also auf die Materialität der Zeichenkörper.[74] Dies hat weitreichende Konsequenzen: Denn wie schon ganz zu Beginn dieses Kapitels deutlich wurde, droht die wortspielerische Freude am sprachlichen Material die ›Botschaft‹ der Satire(brocken) aus dem Gleichgewicht zu bringen, indem sie die Aufmerksamkeit allzu sehr von den Bedeutungen weg auf die Wörter lenkt.[75] Dass diese selbstbezügliche Volte des Textes zu gravierenden Dissoziationserscheinungen führen kann, davon zeugt der *Bimarcus* in herausragender Weise.

2.2.1 Gespaltene Autorschaft

Denn wie sich bereits dem Titel der Satire ablesen lässt, haben wir es hier mit der Fiktion einer verdoppelten oder vielmehr gespaltenen Autorschaft zu tun: Wie die Forschung herausgearbeitet hat, inszeniert der Text »a confrontation, most likely a dialogue, between two masks of Marcus engaged in a critical examination of

---

73 Dies suggeriert auch Nonius' Kommentar. Denn der Grammatiker zitiert das Fragment (Frg. 45) als Beispiel für eine ungewöhnliche Häufung von Negationen, die sich – anders als normalerweise – in der Verdopplung *nicht* aufheben (»*negativas duas negativam siginificationem nove habere, Varro ›Bimarco‹*«).

74 Dies ist Jean Pauls treffende Beschreibung des Wortspiels (I/5, 194). In dieser Eigenheit entsprechen auch die varronischen Fragmente der treffenden Beschreibung, die Werner von Koppenfels von der menippeischen Buntscheckigkeit gegeben hat (1981, 26): »So wie sich die Menippea gern anderen Gattungen als erkennbares Element beimischt und sie überformt, liebt sie es, selbst Fremdkörper aufzunehmen. Im ironischen Umgang mit ihrem gemischten Sprachmaterial erweist sie sich als denkbar stil- und wortbewußt.«

75 Diese Beobachtung macht auch Relihan (1993, 56, 71), dessen luzider Lektüre ich viel verdanke.

each other.«[76] Die überlieferten Fragmente lassen das Profil dieser beiden Masken deutlich genug erkennen: Gegenüber stehen sich ein pedantischer Büchergelehrter einerseits und ein glühender Moralist und konservativer Kulturkritiker andererseits.[77] In dieser Anlage darf der Text für meine These von der genuinen Selbstreflexivität der *satura* als absolut einschlägig gelten. Bereits dem eingangs zitierten Fragment (Varro Men. Frg. 45) ist die polemische Auseinandersetzung der beiden Marci deutlich abzulesen. Insofern in den Versen eine fast schon komödiantisch überspitzte Empörung zum Ausdruck kommt,[78] darf man von einer ebenso tiefgreifenden wie theatralischen Spaltung der Autorpersona ausgehen. Schon der erste Blick auf die Rhetorizität der Satire gibt dabei zu erkennen, dass die prägende Struktur einer konflikthaften Selbstbespiegelung hier zugleich in die Sprache eingetragen ist: Als Vexierbilder aus widerstreitenden Worten erweisen sich die alliterativen ›etymologischen‹ Verdoppelungsfiguren als figürliches Analogon zum Thema: ›aus eins mach zwei‹. Die psychologische Dissoziation, so deutet sich hier an, ist mit den zur Schau gestellten ›Wörterwendungen‹ aufs Innigste verbunden. Dieser Gedanke lässt sich mit Blick auf die anderen überlieferten Fragmente vertiefen.

Als Schlüssel zum Verständnis des *Bimarcus* erweist sich insbesondere das Frg. 60:

> *ebrius es, Marce; Odyssian enim Homeri ruminari incipis, cum περὶ τρόπων scripturum te Seio receperis*
>
> du bist besoffen, Marcus: du fängst hier an, Homers Odyssee uns wiederzukäuen, obwohl du dem Seius versprochen hast, ein Werk über Tropen [περὶ τρόπων] zu schreiben

Zuallererst zeigt sich hier erneut die polemische Tendenz dieses schizoiden Dialogs: Der eine Marcus erscheint dem anderen als offensichtlich unzurechnungsfähiger Müßiggänger. Kirk Freudenburg paraphrasiert: »Outraged […] Marcus addresses his scholarly half«.[79] Kein anderer als der Autor selbst ist in diesem Text mithin das Ziel des Spottes. Als eine fortgesetzte Selbst-Parodie gewinnt die Satire ein im

---

76 Leach 1999, 155; vgl. bereits Mosca 1937, 65. Zu Varros *Bimarcus* als einem für die Poetologie der *Menippeae* einschlägigen Text vgl. insbes. Relihan 1993, 62–65.

77 Zu dieser Charakterisierung der Instanzen vgl. Relihan 1993, 62; Leach 1999, 150; Freudenburg 2013, 321–322. Mosca (1937, 65), der die Lesart der Satire als einer Spaltungsfiktion als erster vorgeschlagen hat, identifiziert die beiden Marci als Vertreter einer stock-konservativen einerseits und einer progressiven politischen Haltung andererseits.

78 Krenkel 2002, 80 spricht vom »affektive[n] Negationspleonasmus«.

79 Freudenburg (2013, 322), der den Sprecher des Fragments als »poet« identifiziert (Freudenburg 2013, 322); eine Charakterisierung, die mir der intrikaten Instanzenfiktion nicht gerecht zu werden scheint.

engeren Sinne humoristisches Profil: Kaum eine Beschreibung vermag die dissoziative Konfiguration des *Bimarcus* besser zu erfassen als Jean Pauls Befund, dass »im Humor das Ich parodisch heraustritt« (I/5, 133). In der literarischen Landschaft des republikanischen Rom behauptet der Text damit einen singulären Status.[80] Joel Relihan hat Varros dialogische Fiktionen zu Recht an den Beginn einer überaus fruchtbaren Tradition der parodistischen Introspexion gestellt.[81]

Dabei zeugt das Fragment nicht nur von der humoristischen Dimension des Textes. Es gibt auch Aufschluss über den Grund für die selbstreflexive Spaltung der Autorpersona: Offensichtlich darf man also davon ausgehen, dass sich der Streit um ein noch ungeschriebenes Werk drehte, jene versprochene und aufgeschobene Schrift περὶ τρόπων, von der hier die Rede ist. Unmissverständlich bekundet sich in diesem Titel jenes philologisch-grammatische Interesse an den »τρόπων τρόπους«, von dem auch das erste zitierte Fragment getragen ist (Frg. 45).[82] Dabei zeigt sich hier wie dort, dass der Streit zwischen den beiden Marci offensichtlich zuallererst um die ›Tropoi‹ der epischen Dichtung (»*heroas*«, Frg. 45; »*Odyssian* ..., Frg. 60) kreist. Wie Relihan vermutet hat, wird hier das berühmte Epitheton des epischen Helden Odysseus, πολύτροπος, in rhetorischem Sinne (miss-)verstanden und zum Anlass für gelehrsame Exkurse genommen.[83] Bei Varros Satire handelt es sich also

80 Vgl. Leach 1999, 156: »If the scholars and theorists are right about Varro, his satires do mark an innovation in Roman literary self-representation through the introduction of conflicting personae to accommodate the multiplicity or fragmentation of the self in response to perceptions of a changed and continuously changing world.« Das Spiel mit dem Autornamen, mithin die Vervielfachung und theatralische Inszenierung von Varros *persona* lässt sich auch anderen Satiren ablesen (vgl. Relihan 1993, 50; Ferreira 2008, 38): So deutet der Titel und Name des Protagonisten *Marcipor* auf eine Instanzenfiktion, in der sich Varro in die Position eines Sklaven begibt (vgl. Krenkel 2002; dazu unten).

81 Relihan 1993, 65, mit besonderem Verweis auf die Autoren des späten Rom, bei denen die von Varro thematisierte Schwierigkeit, ein bedeutsames Œuvre zu verfassen, geradezu zum Topos avanciert. Vgl. auch Krenkel 2002, 80. Wie auch Freudenburg 2013, 323 vermerkt, führt von Varros *Bimarcus* ein direkter Weg zu Persius' dritter Satire, wo sich der Dichter in einen schluderiges, unkonzentriertes Ich und ein Ich von erhabener stoischer Konzentration dissoziiert.

82 Perutelli (1997, 417) hat denn auch vorgeschlagen, Frg. 60 (den Vorwurf des trunkenen Wiederkäuens) als Anfang der Satire zu lesen und das Frg. 45 als Antwort des inkriminierten Marcus.

83 Relihan 1993, 63. Gegenüber den auf Bachtin zurückgehenden Betonungen des Innovationscharakters von Varros Spaltungsfiktion hat Gellar-Goad 2018 versucht, die maskenspielerische Anlage des Textes auf das Vorbild der plautinischen Komödie zurückzuführen, in der sich ebenfalls Beispiele für Doppelgängerfiktionen und reflexive Selbstgespräche finden. Dieser Hinweis auf die generische Genealogie der varronischen *satura* ist aufschlussreich, vermag aber die Singularität eines Textes wie des *Bimarcus* nicht wirklich zu relativieren. Denn zwar ist der Einfluss der Palliata und insbesondere des Plautus auf Varros *Menippeen* – wie gesehen – keinesfalls in Abrede zu stellen; allerdings hat der Chiasmus von Poesie und Grammatik, den die varronische *satura* ins Werk setzt, in der Komödie kein Vorbild.

nicht zuletzt um eine – spannungsreiche – Auseinandersetzung mit der höchsten, heroischen Gattung der Poesie.[84] Der *Bimarcus* begegnet uns hier zunächst als ein philologisches Streitgespräch, als eine Auseinander-Setzung mit und über die hohe Dichtung. Dass der Autor dabei als ein ›Wiederkäuer‹ poetischer Texte erscheint, wirft Licht auf die alliterative Figürlichkeit des ersten zitierten Fragments: Offenbar führt die philologische Frage nach den τρόποι zu einer ruminierenden, die Wörter wendenden Bewegung. Darauf, dass die Philologie des satirischen Textes die Materialität der Sprache kynisch-ernst nimmt, deutet ein weiteres Fragment des *Bimarcus*. Es spricht davon, dass die Worte der Väter und Großväter »nach Knoblauch und Zwiebeln rochen« (Frg. 63): »*avi et atavi nostri, cum alium ac cepe eorum verba olerent, tamen optume animati erant*« – »unsere Großväter und Urgroßväter – auch wenn ihre Worte nach Knoblauch und Zwiebeln rochen – hatten trotzdem das Herz auf dem rechten Fleck«. In der Formulierung manifestiert sich ein Bewusstsein für die Sinnlichkeit des Sprachmaterials, das in der Praxis der wiederkäuenden Lektüre (Frg. 60) sein adäquates Verfahren hat. Zugleich aber zeigt sich an der Bemerkung über die *avi et atavi*, dass in dieser Satire das antiquarische Interesse des Grammatikers von einem konservativen Lob vergangener Zeiten kaum zu unterscheiden ist. Diese Zwiegesichtigkeit darf nicht übergangen werden.

Tatsächlich zeigt sich der *Bimarcus* bei einem Überblick über den Text in mehr als einer Hinsicht als ein kommentierender Randdiskurs. Denn zum einen bestehen die Fragmente des Textes aus gelehrsamen Anmerkungen eines antiquarisch gebildeten Lesers – zum anderen aber präsentiert Varro unter der Maske seines ›*alter* Alter Ego‹ die Kommentare eines konservativen Kulturkritikers zur Dekadenz des Zeitalters. So wettern andere Fragmente aus dem *Bimarcus* gegen die »großen Schlünde der Schlemmer« – »*magnae mandonum gulae*« (Varro Men. Frg. 53), mithin »gegen den Luxus und die Völlerei« des zeitgenössischen Rom,[85] oder monieren das nächtliche Umgehen von Sitten-Gesetzen (Varro Men. Frg. 67). Wie ist dieser Moralismus zu vereinbaren mit dem philologischen Interesse eines Textes, der sich um eine noch ungeschriebene Abhandlung »Über Tropen« (»περὶ τρόπων«) dreht?

Tatsächlich: Ganz so eindeutig, wie zuletzt suggeriert, ist der Name der geplanten Schrift nicht. Vielmehr spielt das Schlüsselfragment mit dem Doppelsinn des griechischen τρόπος, das – abgesehen von der etymologischen Grundbedeutung der

---

84 Mit dieser konstitutiven Bezugnahme auf das Epos zeugt der *Bimarcus* von jener der *satura* seit Lucilius eigenen Intertextualität, die auch bei Horaz zum Katalysator für eine dissoziative Selbstreflexion wird; s. o. Kap. I.1.4.3; II.1.4.

85 Krenkel 2002, 90, der auch Frg. 54 in den Kontext dieser Luxuskritik stellt: »*et pater divum trisulcum fulmen igni fervido actum/ mittat in tholum macelli*« – »daß der Vater der Götter den dreigezackten Blitz – von Feuerlohen angetrieben/ – in des Fleischmarkts Rundbau schleudert«.

»Kehre« (Frg. 61; dazu unten) – sowohl die Redefigur als auch »a way of life, habit, custom«,[86] also etwa »Manier«, »Sitte« bedeutet.[87] Der Titel περὶ τρόπων kann also sowohl auf ein philologisches als auch auf ein im weiteren Sinne moralisches Werk verweisen. Diese Ambiguität ist entscheidend. Vor ihrem Hintergrund erweist sich die Dissoziation der Autorpersona in einen konservativen moralistischen Kulturkritiker und einen tendenziell pedantischen Buchgelehrten als Resultat einer irreduziblen Doppeldeutigkeit des Wortes τρόπος. Das im Titel περὶ τρόπων implizierte Dilemma wächst sich aus zu einer pathologischen Schizophrenie: Moralismus vs. Rhetorik.

Indem der *Bimarcus* diese Alternative als einen unentscheidbaren Streit inszeniert, zeigt sich der Text als satirische Meta-Poesie *par excellence*. Denn wie sich bereits zu Beginn dieses Kapitels gezeigt hat, bestimmt genau dieser Gegensatz von moralischer Kritik und selbstbezüglichem Sprachspiel jede Lektüre von Varros menippeischen Satiren.[88] Schon Aulus Gellius, dem wir einen Großteil der varronischen Fragmente verdanken, sieht sich in den *Noctes Atticae* zu umständlichen exegetischen Kommentaren gezwungen, um hinter Varros verspielter Sprache einen moraldidaktischen Impetus sichtbar werden zu lassen.[89] Die in den Vordergrund gerückte Materialität der Worte stört das Übermitteln einer moralischen Botschaft. Auch im *Bimarcus* fehlt es nicht an Beispielen für diese subversive Dynamik. Wenn der gespaltene Autor etwa seinem Gegenüber amoralische Kriegsführung mit den Worten vorwirft (Frg. 64): »*bellum ita geris, ut bella omnia domum auferas*« – »Kriege führst du so, dass du alle schönen Sachen nachhause schleppst«, dann lässt das etymologisierende Wortspiel (*bellum*/*bella*) die Formulierung unentschieden zwischen moralisierendem Tadel und philologisch-rhetorischem Schaustück schwanken. Was als übler Nachruf daherkommt, kippt wortwendend in jene logophile Gelehrsamkeit, die uns in der Person des Grammatikers Varro begegnet.[90]

Die auktoriale Fiktion des *Bimarcus* hebt diese prägende Spannung auf die Bühne eines Theaters satirischer Selbstreflexion. Ein näherer Blick auf das

---

86 Vgl. LSJ s. v. τρόπος II.

87 Vgl. Relihan 1993, 63; Freudenburg 2013, 322.

88 Dass Varro auch in dieser Hinsicht wieder als satirischer Archeget gelten darf, zeigt u. a. Fitzgeralds Juvenal-Lektüre, die in der untentscheidbaren Frage kulminiert: »How, then, are we to see the satirist, as moralist or as rhetorician?« (2016, 134)

89 Relihan 1993, 57–58; 62; 71.

90 Freilich stimmt es nicht, dass, wie auch Krenkel behauptet, Varro in *De lingua latina* den Krieg (*bellum*) tatsächlich aus dem Gegenteil ableite, »weil es keine schöne Sache ist« (Krenkel 2002, 105). Das hartnäckige Gerücht, der Grammatiker Varro sei ein Liebhaber der *etymologia a contrariis* gewesen, hat Taylor 2016 auf den Boden der Tatsachen zurückgebracht – dabei freilich das den *Menippeae* eigene Spiel mit dem unkontrollierten, suggestiven Wuchern der Worte übergangen.

Schlüsselfragment, das über den Grund und Gegenstand des Streites informiert (Frg. 60), vermag dies zu verdeutlichen. Denn nicht nur dem besagten Titel des ungeschriebenen Werks (περὶ τρόπων), auch dem umstrittenen Prädikat des entscheidenden Nebensatzes (»*cum* περὶ τρόπων *scripturum te Seio receperis*«) lässt sich die programmatische Gegensinnigkeit der varronischen *satura* ablesen: Wie die divergierenden Übersetzungen des Fragments bezeugen, lässt sich *se recipere*[91] nämlich sowohl im Sinne von ›sich zurückziehen‹[92] als auch im Sinne von ›etwas versprechen‹[93] verstehen.[94] Damit liegen hier zwei ebenso legitime wie gegensätzliche Lesarten vor: Während *te receperis* in letzterem Fall einen (performativen) Akt der garantierten Zusicherung meint,[95] bekundet es im ersteren gerade das Gegenteil, nämlich ein Zurückweichen, mithin einen ›Rückzieher‹.[96] Kirk Freudenburg, der sich zuletzt mit dem Fragment beschäftigt hat, markiert die sich aufdrängende Doppeldeutigkeit des Prädikats (»you promised«/»you withdrew«), entscheidet sich dann aber mit dem Hinweis auf grammatikalische Konventionen für die erstere Übersetzung.[97] Indem er aber die grammatikalisch unkonventionelle Lesart aus den Möglichkeiten des Verstehens ausschließt, missachtet Freudenburg den springenden Punkt eines satirischen Schreibens, das die Unterscheidung der guten von der schlechten Abweichung, der Figur (*virtus*) vom Fehler (*vitium*), zugunsten einer umfassenden Figürlichkeit der Worte kollabieren lässt. Gerade die Nicht-Identität der Worte mit sich selbst, ihr Auseinanderklaffen in unvereinbare Bedeutungen, ist das Thema dieser Satire. Versteht man *se recipere* als reflexiven Rückzug, als ein »sich [Z]urückwenden«,[98] verdoppelt das Verb die Gebärde des τρόπος (der Kehre), die im Titel des noch ungeschriebenen Werks zum Ausdruck kommt. Gerade darin liegt die Bedeutung des Prädikats: dass es in einer selbstreferentiellen Volte die

91 Im AcI ist das Reflexivpronomen (*te*) nicht vom Subjekt zu unterscheiden. Vgl. zum semantischen Spektrum von (*se*) *recipere* grundsätzlich TLL s. v. *recipio*.

92 Relihan 1993, 63.

93 Dafür entscheidet sich Krenkel 2002, 100.

94 Dass die Verwendung des Verbums nicht dem gängigen Gebrach entspricht, zeigt der Hinweis bei Nonius, der das Wort für erklärungsbedürft hielt resp. Varros Verwendung als Beleg für die alternative Bedeutung von *recipere* anführt (Non.p.612,30 (383): *›Recipere‹, promittere, polliceri*. cf. Krenkel 2002, 99).

95 Im Sinne der geläufigen Wendung »*promitto ac recipio*« (Georges Bd. 2, Sp. 2226).

96 Vgl. Georges Bd. 2, Sp. 2223.

97 Freudenburg (2013, 322, Anm. 70): »the grammatical case to be made for *se recipere* + fut. inf. meaning ›to promise to‹ is far stronger«.

98 Vgl. Georges Bd. 2, Sp. 2223 sowie den Abschnitt *re militari* in TLL s. v. *recipio* II A 2 b α. Der Gestus der Wendung liegt dabei nicht in der Semantik des Verbalstamms, sondern, mit dem TLL gesprochen, in der *vigens vis praeverbii*, der Kraft der Vorsilbe *re-* (*rursus*). Vgl. zur Verbindung von Tropologie und Kriegsführung auch Frg. 61; dazu unten.

Umwendung des Versprechens in den Rückzug und Aufschub figuriert, dem sich die Satire verdankt. Der nähere Blick auf den Text macht die dissoziative Selbstreflexion von Varros auktorialem Maskenspiel, die schizophrene Wendung gegen sich selbst, mithin als eine genuin sprachliche Dynamik kenntlich. In diesem Sinne lässt sich auch das Thema des Streites in Frg. 60 als eine performative Selbstreflexion des satirischen Textes in seiner Figürlichkeit lesen: Dem Aufschub des Buches περὶ τρόπων korrespondiert der Aufschub der Referenz, der mit dem unentscheidbaren Doppelsinn des figurativen Sprechens einhergeht.

Auf der Ebene der Instanzenfiktion behauptet sich dieser prägende Gestus des Aufschubs darin, dass die gespaltene *persona* des Autors, der über die Tropen/Sitten schreiben soll, über das Stadium der Stoff-Findung nicht hinauszukommen scheint. Evident wird dieses Verharren im rhetorischen Vorraum der *inventio* an den gegenläufigen Versuchen, das Thema der Schrift in Angriff zu nehmen. Denn die antagonistisch-dialogische Anlage des Textes macht parodistischen Ernst mit der *disputatio in contrarias partes*, die in der rhetorischen Theorie als ein zentrales Verfahren der *inventio* verhandelt wird.[99] Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die bereits zitierte etymologische Worterklärung, die sich unter den Fragmenten des *Bimarcus* findet (Men. Frg. 61):

> *ideo fuga hostium Graece vocatur* τροπή, *hinc spolia capta, fixa in stipitibus, appellantur tropea*

> deshalb heißt ›die Flucht der Feinde‹ griechisch τροπή, daher nennt man die an Masten aufgehängten eroberten Beutestücke ›Trophäen‹

Man wird davon ausgehen dürfen, dass hier die schriftstellerische Aufgabe, ein Buch περὶ τρόπων zu verfassen, mit einer Etymologie des titelgebenden Begriffs in Angriff genommen wird. Einmal mehr spricht hier der antiquarische Gelehrte, dessen erster Zugang zu den Dingen die Wörter sind. Die Frage nach den τρόποι (›Wendungen‹) führt dabei offenbar – in exemplarischer Verzweigung der Wortwurzel – zur griechischen τροπή (›Wendung‹, ›Umkehr‹, ›Flucht‹) und weiter zu den latinisierten Siegeszeichen (*tropea*). Wie programmatisch die Rückführung des rhetorischen τρόπος auf den Gestus der Wende für den *Bimarcus* ist, haben die bisherigen Lektüren bereits gezeigt. Indem sie die ›Wortwendung‹ mit der Trophäe verbindet, eröffnet die vorgetragene Etymologie darüber hinaus eine Perspektive auf die Figürlichkeit des Textes, die zu explizieren sich lohnt: Mit dem vogelscheuchenähnlichen Tropaion markierte man auf dem Schlachtfeld die Stelle, an welcher der Feind in die Flucht geschlagen wurde. Es handelt sich, wie eben sein Name

99 Vgl. dazu Sloane 1989; 1998, hier: 37.

schon sagt, um das materielle Zeichen einer schicksalhaften, denkwürdigen Wende. Gerade diese Idee der Trophäe passt nur zu gut auf die im Raum stehende Frage nach den »τρόπων τρόπους« (Frg. 45): Sie erweist den Tropus als das, was er ist: die figürliche Erinnerung an eine *abgewendete* Denotation; das Monument einer in die Flucht geschlagenen Referenz, deren Ansturm glücklich umgelenkt wurde.

Diese spekulative Lesart gewinnt an Plausibilität, wenn man sich das einschlägige Beispiel eines rhetorischen τρόπος ins Gedächtnis ruft, mit dem der *Bimarcus* aufwartet: die Katachrese (Men. Frg. 62): »κατάχρησις *est enim vera cum in candelabro pendet strigile*« »eine echte ›Katachrese‹ liegt vor, wenn am Lampenständer ein ›Schabeisen‹ hängt«. Insofern die *abusio* eine sprachliche Leerstelle besetzt, darf sie als eines der wichtigsten Verfahren sprachlicher Kreativität gelten.[100] Vor dem römischen Hintergrund der varronischen Satire hat diese kreative Leistung dabei unweigerlich einen kulturkämpferischen Beigeschmack: Wie nicht zuletzt Varros ostentatives Zitat des griechischen Terminus (»κατάχρησις«) nahelegt, wird mit dem τρόπος der Katachrese mitunter der Ansturm einer fremden Sprache dadurch abgewendet, dass man ›eigene‹ Worte figuralisiert.

Dass der *Bimarcus* von allen Tropen ausgerechnet die Katachrese in den Fokus rückt, verdient gerade vor dem Hintergrund der rhetoriktheoretischen Exkurse dieses Kapitels besondere Hervorhebung.[101] An der Art und Weise, wie Varros Beispiel – die Strigilis am Lampenständer – die Katachrese zwischen selbstverständlichem Alltagsphänomen und grotesker Bildcollage schwanken lässt, kristallisiert sich nämlich exemplarisch die skizzierte Crux der rhetorischen *ornatus*-Theorie: Als notwendige, dem Mangel eines eigentlichen Ausdrucks geschuldete, Übertragung ist die *abusio* streng genommen kein echter Tropus, weil sie nicht unter die absichtsvoll-schmückenden, sekundären Abweichungen fällt.[102] Zugleich aber steht die Katachrese, indem sie unweigerlich Bildbrüche produziert, am anderen Ende der rhetorischen Figurenlehre: als missbräuchliche (*abusive*; Quint. inst. VIII,6,35) Übertreibung eines Tropus ist sie ein ›Zuviel des Guten‹, vor dem der Redner sich im Sinne des *aptum* zu hüten hat.

100 Als solches gerät sie auch immer wieder in den Horizont von *De lingua latina* (vgl. etwa das Beispiel der Bettfüße l.l. VI,55: »*Non proprio nomine* […] *sed tralati<ci>o, ut a pede nostro pes lecti*«. Solche Anthropomorphismen gehören zum topischen Repertoire der antiken Figurenlehren vgl. etwa beim Grammatiker Tryphon, der die Katachrese für ihre Bezeichnungsleistung ausdrücklich würdigt (Tryph. de trop. III,192,21–25).

101 Vgl. zur Katachrese die umfassende Studie von Posselt 2005, der die Grundproblematik der Katachrese von Parker 1990 übernimmt, sowie neuerdings Schüttpelz 2019. Zur antiken Theorie der Katachrese/*abusio* vgl. Zanker 2016, 146–147.

102 Vgl. Quint. inst. VIII,6,34, der die Katachrese indes dennoch zu den Tropen zählen will.

Gerade darin, dass sich die Katachrese also gleichsam an den Rändern des tropologischen Systems, vor und nach den ›guten‹, tugendhaften *mutationes* situiert, darf sie für die eigentümliche Figürlichkeit der varronischen Satiren als paradigmatisch gelten. Denn deren Logophilie verbindet auf ganz ähnliche, paradoxe Weise das Zuwenig der Alltagssprache mit dem Zuviel eines figürlichen Exzesses. Das Katachrese-Fragment führt dies vor, indem es die Aufmerksamkeit auf die Figürlichkeit des Alltagsvokabulars lenkt und damit die Wörter des Textes in ihrer irreduziblen Devianz zur Schau stellt. Eben das ist der *kynikos tropos* der menippeischen Satiren; Grammatik unter den Bedingungen der Poesie. Im falsch deklinierten Schabeisen kollabieren die konstitutiven Dichotomien der rhetorischen Figurenlehre: die Unterscheidung von primärer und sekundärer *translatio* ebenso wie die Unterscheidung der Figur (*virtus*) vom Fehler (*vitium*). Als nicht aufzulösende Dilemmata lässt der *Bimarcus* sie in die Permanenz der poetischen Selbstreflexion übergehen.

2.2.2 Prosimetrum

Für den hier unternommenen Versuch, Varros menippeische Fragmente als selbstreflexive Meta-Poesie lesbar zu machen, sind schließlich zwei Fragmente aus dem *Bimarcus* absolut einschlägig. Auch der Herausgeber und Kommentator Werner Krenkel hat in ihnen »Schlüssel-Zitate« erkannt.[103] An ihnen zeigt sich noch einmal unmissverständlich, dass die Fiktion des gespaltenen Autors in der charakteristischen Unform der *satura* – ihrer fledermaushaften Zwittergestalt[104] – ihren Motor hat. Denn zur Debatte steht hier, dies lässt sich auch durch die Korruption des Textes erkennen, die Opposition von Vers und Prosa (Men. Frg. 57):[105]

ne me pedatus <iste> versuum tardor
refrenet arte, comprimo rhythmon certum

damit mich nicht das fußgeteilte Schleich-Tempo
der Verse
mit seiner Künstlichkeit zu straff zügelt,
unterdrück ich geregelten Rhythmus

103 Krenkel 2002, 95.
104 Men. Frg. 13: »*factus sum vespertilio, neque in muribus plane neque in volucribus sum*«; dazu oben, I.2.5.
105 Ich folge in der Rekonstruktion der Fragmente dem Editor und Kommentator Krenkel (2002, 95–97), der die Fragmente als eine metapoetische Reflexion auf die prosimetrische Gestalt der Menippeae liest. Vgl. auch Relihan 1993, 64: »Whatever the proper form, the first describes the limitations of verse in verse, the second praises verse in prose. This is sufficient to suggest that the Menippean form itself is under discussion […].«

Frappant ist zunächst der performative Widerspruch eines Textes, der sich in choliambisch-gebundener Rede gegen die Gebundenheit der Rede ausspricht. Schon auf dieser oberflächlichen Ebene zeichnet sich dieses Fragment also durch eine grundsätzliche Verkehrung aus. Inhaltlich umspielen die Verse den Begriff der Prosa (*prorsa oratio*), der fortlaufenden Rede, die gegenüber der metrisch gebundenen gemeinhin als ›entfesselte Rede‹ erscheint (*oratio sine vinculis*). Die plastische Gegenüberstellung von träger, bremsender Versrede und der schnellen Leichtfüßigkeit der Prosa verkompliziert sich aber beim genauen Blick auf die Formulierung. Jener Marcus, der sich hier gegen die Versifizierung stellt, spricht nämlich nicht davon, dass er seine Rede von den Zügeln des Metrums befreien wolle, wie dies die Metaphorik der Prosa suggeriert. Vielmehr erklärt er, den festen Rhythmus zu unterdrücken (»*comprimo*«). Daraus lässt sich schließen: Die *prorsa oratio* ist also nicht die schlechterdings unstrukturierte, arhythmische Rede, im Gegenteil. Der Rhythmus wird hier zurück oder unterschwellig gehalten.[106] Allein darin liegt eine Pointe: Ausgerechnet das hemmende Metrum (»*refrenet*«) muss seinerseits gehemmt werden (»*comprimo*«), um das Fortlaufen der Rede zu ermöglichen.[107] Die Verkehrung ist also eine doppelte: Eine in hinkenden Jamben vorgeführte Prosa weist sich als zurückgehaltenes Metrum (»*rhythmon certum*«) aus.

Um die Implikationen von Varros Prosimetrum zu entfalten, möchte ich die inhaltliche Bestimmung, die das zitierte Fragment von der ›ungebundenen Rede‹ gibt, noch etwas näher untersuchen: Inwiefern lässt sich Prosa als unterdrücktes Metrum verstehen? Die Frage führt auf die rhetorische Behandlung des Prosa-Rhythmus. Bekanntlich ist eines der zentralen Prinzipien bei der rhythmischen Gestaltung der Prosa-Rede die Vermeidung von erkennbaren Metren: »*versus in oratione si efficitur coniunctione verborum, vitium est*« – »ein durch die Verbindung der Worte zustande gekommener Vers in der Rede ist ein Fehler«, heißt es in Ciceros Gespräch über den Redner (Cic. de orat. III,175). In diesem Sinne ist der in der Rhetorik exponierte Rhythmus der ungebundenen Rede primär ein ›Antimetrum‹.[108] Quintilian widmet dem *numerus*, bevor er die zulässige Rhythmisierung der Prosa-Rede diskutiert, einige grundsätzliche Überlegungen. Die an Varros Fragment gewonnene Einsicht, dass es sich bei der *oratio soluta* nicht um eine schlechterdings

106 Diese Bestimmung der Prosa behauptet sich bis in die barocke Rhetorik. So bestimmt Johann Heinrich Alsteds Enzyklopädie (1630): »*Nulla oratio, sive sit prosa, sive ligata, probatur, nisi sit numerosa.* […] *Numerus oratorius est quasi metrum imperfectum. Ita enim adhibentur pedes, ut lateant*« (Alsted 1989, 383–384; vgl. dazu auch Kaminski 2012, 251).

107 *Tardor*, *refrenere*, *comprimere* gehören in diesem Sinne alle zum selben semantischen Feld, wobei sich das letzte Wort im Kontext quasi anaklastisch in sein Gegenteil verkehrt.

108 Vgl. Schmude 2007, Sp. 227.

arhythmische Rede handelt, findet in der *Institutio* ihre theoretische Ausführung (Quint. inst. IX,4,61):

> *in omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est: neque enim loqui possum nisi e syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt.*

> den ganzen Körper der Rede und, wie ich sagen möchte, jeden Zug durchwaltet Rhythmus: Denn ich kann nicht anders sprechen als in kurzen und langen Silben, aus denen (Vers-)Füße gemacht werden.

Quintilians Überlegungen zum Rhythmus der Prosa-Rede sind getragen vom Bewusstsein dafür, dass jede Wortfügung von Natur aus einen bestimmten Rhythmus hat, insofern sie eine Abfolge von unterschiedlich langen Silben bildet. Die Idee vom bis in seine einzelnen Glieder rhythmisch bewegten Körper der Rede erinnert an die Ausführungen zum Begriff der Figur, mit denen das IX. Buch der *Institutio* begonnen hatte.[109] Schon dort erschien – im Vergleich der *figurae*/*schemata* mit den *habitus corporis* – die Rede als ein lebendiger, bewusst sich gebärdender Körper. Tatsächlich liegt hier eine auffällige argumentative Analogie vor: Wie die Vorbemerkungen zu den rhetorischen Figuren zunächst die unhintergehbare, ›natürliche‹ Figuriertheit der Rede feststellen mussten (»*nihil non figuratum est*«), so gilt es im Kontext des *oratorius numerus* von der Tatsache auszugehen, dass nichts ohne Rhythmus ist. Und wie die rhetorische Figur im engeren Sinne (*schema*) als eine markierte Gebärde (*gestus*) des Redekörpers zu denken ist (inst. IX,1,13), so handelt es sich beim Prosa-Rhythmus um die bewusste Modulation der Prosodie, um eine komponierte Choreographie der Füße. Die Regeln, die bei der Komposition dieser Choreographie einzuhalten sind, implizieren dabei eine derart diffizile Gratwanderung, dass Quintilian die prosaische Rhythmik noch über die Verskunst stellt (Quint. inst. IX,4,60): »*Ratio vero pedum in oratione est multo quam in versu difficilior*«. Darin schließt er sich dem späten Cicero an, der im *Orator* eine erstaunliche Kehrtwende vollzieht: Galt im Gespräch über den Redner die strenge Versifikation noch als die größere Herausforderung als der flexible Prosa-Rhythmus (Cic. de orat. III,184), kommt Cicero im Spätwerk zu einer Umkehr dieser Einschätzung (Cic. orat. 198):

> *atque id in dicendo numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed quod ad numeros proxime accedit; quo etiam difficilius est oratione uti quam versibus, quod in illis certa quaedam et definita lex est, quam sequi sit necesse; in dicendo autem nihil est propositum, nisi ut ne immoderata aut angusta aut dissoluta aut fluens sit oratio.*

---

109 S.o. 2.1.2.1.

> Und in der gesprochenen Prosa wird das als rhythmisch angesehen, was zwar nicht gänzlich auf Rhythmen beruht, was aber dem möglichst nahe kommt. Darum ist es auch viel schwieriger, Prosa zu verfassen als Verse. Denn in diesen herrscht ein gewisses genau abgegrenztes Gesetz, dem man folgen muß. In der Prosa dagegen ist nichts festgelegt außer, daß die Rede weder maßlos, noch beengt noch völlig ungebunden noch verschwommen sei.[110]

Eine gänzlich durchrhythmisierte Rede wäre Cicero zufolge ein Gedicht. Wie aber bringt es die Prosa zustande, rhythmisch zu sein, ohne ein Gedicht zu werden? Die Antwort lautet: indem sie die poetischen Rhythmen (*versus*) unterdrückt, überlagert, verstellt.

Gerade diese Idee der *oratio soluta* scheint dem varronischen Fragment (Frg. 57) zugrunde zu liegen. Der Hauptsatz »*comprimo rhythmon certum*« könnte nämlich ebenso übersetzt werden mit: »Ich dränge das Metrum zusammen.« Prosa wäre demnach als verdichtete Versrede zu denken: Das Metrum (der regulierte, stete Rhythmus) fehlt hier nicht, es ist vielmehr quasi in die Latenz der fortlaufenden Rede gesunken, dadurch, dass sich über das Ostinato der Versfüße andere rhythmische Modulationen gelegt haben. Damit avanciert die *prorsa oratio* zur rhythmisch komplexeren Form der Rede.

Die paradoxe Verkehrung der poetologischen Valenzen, die sich zuletzt angedeutet hat, setzt sich über das zitierte Fragment 57 hinaus fort. Dem Lob der Prosa in Versen korrespondiert nämlich ein zweites Fragment, das die Verhältnisse abermals verkehrt (Men. Frg. 58):[111]

> *mihique divi, dum stilo nostro papyri inplevi scapos, capite annuont partum poeticon*
>
> und mir haben die Götter, während ich mit unserer Feder die Rollen des Papyrus-Buchs beschrieb, mit dem Nicken ihres Hauptes eine poetische Geburt bewilligt

Während zuvor die Vorteile der Prosa in gebundener Rede gepriesen wurden, behauptet dieses Fragment in Prosa, es sei Dichtung (*partum poeticon*).[112] Der Realismus des evozierten Schreibprozesses wird von der sublimen Allegorie göttlicher Inspiration in poetische Höhen gehoben. Varros Prosimetrum verschränkt sich hier in einem doppelt widersprüchlichen Chiasmus. Indem sie prosaisch in Versen und

110 Übers. n. Kytzler 1998, 181.

111 Vgl. zur schwierigen Textgestalt Krenkel 2002, 96.

112 Analog zum »*rhythmon certum*« in Frg. 57, genauer: in chiastischer Gegenläufigkeit, wird in »*partum poeticon*« das Homoioteleuton der lateinischen Endungen (*partum poeticum*, *rhythmum certum*) unterdrückt und dadurch das Poetische als Griechisches markiert. Man kann darin das parasitäre Verhältnis der römischen Dichtung zur griechischen Kultur reflektiert sehen; vgl. die Ausführungen zu Lucilius Kap. II.1.3.1.

poetisch in Prosa sprechen, rücken die zitierten Fragmente aus dem *Bimarcus* mit bemerkenswerter Treffsicherheit eine weitere ›Gretchenfrage‹ der rhetorischen Theorie in den Fokus: die Abgrenzung der Rede- von der Dichtkunst. Ein Blick auf Ciceros *Orator* macht dies deutlich. Auch Cicero kommt an der Frage nach der Unterscheidung der kunstvollen Prosa-Rede von der Dichtung (»*quo* [*poetae*] *differrent ab oratoribus*«) nicht vorbei (Cic. orat. 66–67):

> *numero maxime videbantur antea et versu, nunc apud oratores iam ipse numerus increbruit. quidquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu – nam id quidem orationis est vitium –, numerus vocatur, qui Graece* ῥυθμὸς *dicitur. itaque video visum esse nonnullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen, quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comicorum poetarum; apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis.*

> Früher schien es vor allem durch den Rhythmus und den Vers; jetzt aber gewinnt grade der Rhythmus auch bei den Rednern an Häufigkeit. Denn was auch immer unter die Messung der Ohren fällt, auch wenn es kein Vers ist – dieser ist ja in der Rede ein Fehler –, wird Rhythmus genannt, auf Griechisch *rhythmos*. Daher sehe ich, manchen schien die Rede Platons und Demokrits, auch wenn sie sich vom Verse unterscheidet, dennoch, weil sie so lebendig klingt und den prachtvollsten Wortschmuck verwendet, eher als Poem gelten zu sollen als etwa die der Komiker. Bei diesen findet sich ja, abgesehen davon, daß es sich um Verse handelt, nichts, was sich von der Sprache des Alltags unterschiede.[113]

Die Problematik ist also genau in dem Sinne eine doppelte, in dem Varros prosimetrischer Chiasmus sie exponiert: Weder ist, wie gesehen, die rhythmische Gestaltung der Poesie vorbehalten, noch lässt sich die Prosa durch eine nüchterne Lexis eindeutig von der Dichtung abgrenzen. Vielmehr steht der ›poetischen‹ Prosa eines Platon die ›prosaische‹ Poesie der Komödie gegenüber. Wie der Blick auf die vierte horazische Satire gezeigt hat, situiert sich das satirische *genus scribendi* genau an diesem neuralgischen Punkt der Theorie. Varros chiastisch aufeinander bezogene Paradoxierungen des Prosaischen und des Poetischen zeigen die *Menippeae* als Gründungstext dieses Schreibens, das sich gleichsam in den Sackgassen der theoretischen Reflexion einnistet, um deren Widersprüche in und an sich selbst auszutragen.

Wie poetisch kann Prosa sein und wie prosaisch die Poesie? Wir haben es bei diesen ineinander verschlungenen Fragen mit dem Knotenpunkt einer Poetologie der *satura* zu tun, die, wie die Studien dieses Buches, der Unform des satirischen *genus scribendi* gerecht werden will. In diesem Sinne hat mein *Versuch über die Satire* das Prosimetrum – mit Agamben – als den Inbegriff satirischer Gegenwen-

113 Übers. n. Kytzler 1998, 55.

digkeit exponiert:[114] *satura* wäre demnach ein Schreiben, das in dem Moment, wo es sich in einem Akt der Selbstverneinung in die Prosa hinüberspielt, seine Poetizität potenziert. In der Performanz dieses Widerspruchs, prosaische Dichtung oder gedichtete Prosa zu sein, gewinnt die Satire jene eigentümliche Amphibolie, die Varro ins Bild der Fledermaus bringt (Men. Frg. 13: »*factus sum vespertilio*«).[115]

Der *Bimarcus* hebt die ›innige Zwietracht‹ eines solchen Schreibens als buchstäbliche *concordia discors* auf die Bühne des Textes: das gespaltene Herz des Autors tritt hier in zwei dialogisierenden Instanzen gegen sich an. Indem diese Wendung gegen sich selbst den Blick des Grammatikers auf den Text richtet, lässt sie eine umfassende Verfremdung um sich greifen. In ihr behauptet der irreduzible und unerschöpfliche Eigensinn einer Sprache sein Recht, die immer schon zu viel und zugleich nie genug ist.

Blicken wir abschließend noch einmal zurück: Das Schlaglicht, das ich in der ersten Hälfte dieses Kapitels auf das linguistische Hauptwerk des »gelehrtesten aller Römer« geworfen habe, hat gezeigt: Varro praktiziert seine Grammatik als die Wissenschaft von den generativen Entstellungen der Sprache (*declinationes*). In der Poesie findet diese Wissenschaft denjenigen Ort, an dem das fruchtbare Abweichen der Sprache uneingeschränkt zelebriert wird. Darin zeigen sich die *Menippeae* als die wilde Kehrseite des wissenschaftlichen Werkes in seinem klassifikatorischen Anspruch. Die *declinatio*, wie sie im satirischen Text zur Darstellung kommt, erweist sich als eine Tendenz zur grotesken Entstellung des Wortmaterials. Damit sind gleichsam die mikrologischen Aspekte des monströsen Schreibens benannt: Dem grotesken Textkörper korrespondiert der groteske Wortkörper, das Lexem als Monstrum, als eine paradoxe Mischung aus nicht zusammenstimmenden Bestandteilen; aus Wortwurzel und sinnentstellenden Prä- und Suffixen. Meinen Lektüren ging es indes nicht nur darum, den *Saturae Menippeae* jene poetisch-linguistische Lizenz abzulesen, die der Grammatiker den Dichtern zuerkennt (l.l. IX,5: »*poeta transilire lineas impune possit*«). Vielmehr zeigt der Blick auf den *Bimarcus* darüber hinaus, dass sich die Satiren des Universalgelehrten als eine Inszenierung der Grammatik unter den Bedingungen der Poesie lesen lassen. Um noch einmal die Jakobson'sche Doppelformel zu zitieren: Die Meta-Poesie der *satura* setzt die Grammatik der Poesie als Poesie der Grammatik ins Werk. Varros menippeische Satiren inszenieren die wuchernde Energie sprachlicher Abweichung (*declinatio*) in einem selbstreflexiven Text, der jedes Wort spielerisch gegen sich selbst wendet (τρόπος), und

114 Vgl. Kap. I.1.4.2 u. I.1.4.3.
115 Auch Krenkel (2002, 96) verbindet die Reflexion der Prosimetrums mit dem metapoetischen Inbild der zwischen Boden und luftiger Höhe schwankenden Fledermaus.

sich darüber buchstäblich zu dissoziieren droht. Im Zeichen einer humoristisch gespaltenen Autorschaft lässt die *concordia discors* dieses Schreibens eine ganze Reihe von binären Unterscheidungen paradox kollabieren: Der Tropos ist Redeschmuck *und* Moral, die Katachrese ist Figur *und* Fehler, das Prosimetrum ist Vers *und* Prosa. Meine Lektüre des *Bimarcus* hat versucht, sich einen Weg durch diesen übermütigen Text zu bahnen. In der Gegenwendigkeit der varronischen *satura* hat das monströse Schreiben, dem dieses Buch gewidmet ist, eine frühe Sternstunde.

3 *sub finem arare* – Vom Pflügen an der Grenze (Horaz)

Der theoretische *Versuch über die Satire* (Kap. I) hat seine Idee eines gegenwendigen, oder (mit Agamben) boustrophedischen *genus scribendi* an einer kurzen Passage aus Horaz' vierter Satire gewonnen. Den Autor der *Sermones* im Sinne dieses *satura*-Begriffs als Kronzeugen einer äußerst widerspenstigen literarischen Unform zu präsentieren, scheint mit dem geläufigen Bild des großen Klassikers unter den römischen Satirikern indes nur bedingt vereinbar. Auf den folgenden Seiten möchte ich deshalb den Blick auf das horazische Satirenwerk weiten, um der Frage nachzugehen, inwiefern man Horaz tatsächlich als Exponenten eines Schreibens begreifen kann, das seine markante Unform einer destruktiven Selbstbezüglichkeit verdankt.[1]

3.1 »*satis est*« – Zur fragwürdigen Genügsamkeit der horazischen *satura*

Die Überlegungen zu Lucilius haben ihren Ausgang bei der intrikaten Bezugnahme der horazischen Satire auf ihren ebenso problematischen wie unverzichtbaren Vorgänger genommen. Tatsächlich macht die implizite und explizite Auseinandersetzung mit dem Ahnherrn der römischen *satura* einen so wesentlichen Teil der *Sermones* aus, dass man die generische Selbstverständigung seit Horaz als eines der Hauptanliegen der Satire begreifen kann.[2] ›Problematisch‹, dies sei hier nochmals in Erinnerung gerufen, ist die Figur des *inventors* (Hor. sat. I,10,48) zunächst, weil das generische Profil, welches Lucilius der Satire verlieh, die Gattung vor allem als

1 Dabei sei an dieser prominenten Stelle angemerkt, dass die Beobachtungen dieses Kapitels über weite Strecken nicht den geringsten Anspruch erheben, Neuland in der Horazforschung zu betreten. Vielmehr stützt sich der hier eröffnete Blick auf Horaz ganz wesentlich auf die Ergebnisse der intensiven philologischen Aufmerksamkeit, welche den Satiren in den letzten Jahrzehnten zuteil geworden ist. Bei allem Ertragsreichtum hat die kulturpoetische Avanciertheit der jüngeren Horazforschung indes zugleich die im engeren Sinne poetologischen Fragen nach dem satirischen *genus scribendi* in den Hintergrund treten lassen. Gerade um sie ist es mir hier zu tun.

2 Zur selbstreflexiven Auseinandersetzung der horazischen *Sermones* mit Lucilius vgl. neben Gowers' kenntnisreichem Kommentar der programmatischen Satiren (Hor. sat. I,4; I,10; II,1; Gowers 2012 *ad loc.*) etwa Freudenburg 1993, insbes. Kap. 3; ebenso Freudenburg 2001, Kap. 1; Cucchiarelli 2001; Schlegel 2010, 253–267; Canobbio 2016; Goh 2018. Das Verhältnis von Horaz und Lucilius ist eine der ältesten Forschungsfragen. Ich verweise hier unter den älteren Beträgen nur auf Hendrickson 1902; Fiske 1920; Scodel 1987; Classen 1988.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-005

eines erscheinen ließ: als personenbezogene Schmähkritik (Hor. sat. I,4,1–7). Seine am ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν der Alten Komödie geschulte ›Notationspraxis‹ (*dignos describi multa cum libertate notare*),[3] die unzensierte Häme, welche er über seine Mitbürger ergehen ließ, brachte die Satire – zumal in der Darstellung des Horaz – in beinahe irreversiblen Verruf beim Publikum. Es ist eben diese Parrhesie, die *luciliana libertas*, die der Satiriker Horaz sich versagt, wenn er sich am Ende seiner programmatischen *parabasis* mit zusammengepressten Lippen (»*compressis* [...] *labris*«) zeichnet und sein Schreiben zu einer spielerischen Freizeitbeschäftigung verharmlost (»*ubi quid datur oti,/ illudo chartis*«; Hor. sat. I,4,137–143). Nur zu deutlich wird hier der notorischen Aggressivität der lucilianischen Satire abgeschworen.

Neben ihrer gefürchteten spöttischen Redefreiheit zeichnete sich die frühe Satire – darin ihrem kratzbürstigen und ungehobelten Autor frappierend ähnlich – aber auch durch eine markante Rohheit in der poetischen Verfertigung aus: Wie gesehen, wird Lucilius von seinem Nachfolger Horaz zum schlampigen Vielschreiber gestempelt, dessen rohe Gedichte eine unübersichtliche Masse von Themen und Motiven wild zusammenwürfeln.[4] Dieser stilisierten Disqualifikation des Gattungsbegründers zum dreckigen ›Urstrom‹ der Satire begegnet Horaz, im Anschluss an die zeitgenössischen Dichtungsideale des anbrechenden Prinzipats,[5] mit einem eigenen Kallimacheismus: Kürze, Schlichtheit und minutiöse (metrische) Ausarbeitung sind die Maximen jenes *scribendi recte*, dem sich die horazische Satire verpflichtet.[6]

Die Forschung hat dem ersten Buch der *Sermones* in diesem Sinne ein metapoetisches Narrativ der Domestizierung und Verfeinerung abgelesen, mit dem Horaz auf die veränderten historisch-politischen Bedingungen der späten Republik reagiere:[7]

---

3 Vgl. Hor. sat. I,4,3–5; zu diesem Portrait des ›Ur-Satirikers‹ Kap. II.1.1.

4 Hor. sat. I,4,7–13. An einen berühmten kallimacheischen Topos anschließend, beschreibt Horazens vierte Satire die Dichtung des Vorgängers als einen schlammigen Fluss (Hor. sat. I,4,11: »*cum flueret lutulentus, erat, quod tollere velles*«– »da er schlammig dahinfloss, gab es viel, was man hätte tilgen wollen«). Vgl. zur kallimacheischen Referenz der Stelle oben, Kap. II.1.2.1.

5 Wie Zetzels einschlägige Studie herausarbeitet (Zetzel 1980), hatten insbesondere Vergils *Bucolica* eine herausgehobene Vorbildfunktion für das erste Buch der *Sermones*.

6 Vgl. zu dieser in den Programmgedichten I,4 und I,10 formulierten Poetik den Kommentar von Emily Gowers (2012, hier: 22–24, 147–157, 305–338 sowie Literatur dort).

7 Vgl. exemplarisch Gowers' (2003, 86) Rede von einer »passage from uncivilized to civilized behavior as the implied *trajectory* of Horace's evolution in the *Satires*, an aimed-for pattern of personal development that runs in parallel with the projected development of satire itself«. Gemeinhin wird zur Begründung dieses Wandels und der neuen Zurückhaltung der horazischen Satire auf die repressiven Verhältnisse während des zweiten Triumvirats und der allmählichen Konsolidierung von Octavians Machtanspruch verwiesen (Freudenburg 2001; Schlegel 2005, insbes. 71–76). Entscheidend für diese Argumentation ist wiederum ein biographisches Faktum: Horaz hatte in der Schlacht

Wo die Satire früher der ungehemmten, (vers)maßlosen Kritik und dem beißenden Personenspott frönte, übt sich die horazische *satura* in der mehrfachen Zivilisierung solcher Unmäßigkeit. Die (ästh)ethische Losung dieses Programms lautet: »*satis* (*est*)« – »(es ist) genug.«[8] Ebenjene Devise, welche den Satiriker Horaz als einen moralistischen Dichter der Mäßigung bekannt werden ließ, formuliert also zugleich die poetologische Maxime einer neukonzipierten ›Sättigungspoesie‹ (*satura*).[9] Der abrupte Schluss der ersten Satire (Hor. sat. I,1,120): »*iam satis est*« – »jetzt ist es (aber) genug« sanktioniert also wortspielerisch die generische Neuverortung des lucilischen Erbes; »jetzt ist es Satire«, beschließt Horaz sein Eröffnungsgedicht.[10]

Der Motivkomplex der Domestizierung einer ehemals unbändigen, unzivilisierten Satire lucilianischer Provenienz verdichtet die programmatischen Schlagworte der *Sermones* – Genügsamkeit, Mäßigung, Zurückhaltung – zu einem intrikaten selbstreflexiven Diskurs. In vielfacher Programmatik prangert die erste Satire den unstillbaren Appetit der Menschen an, um zuletzt mit dem gesättigten Tischgast, dem *conviva satur* (Hor. sat. I,1,119), das allzu oft verfehlte Gegenbild zu evozieren. Horaz' *satura* scheint sich gegen das grassierende Überfressen zu wenden, indem sie demonstrativ verbale Frugalität übt.[11]

Der Zusammenfall von ethischer und ästhetischer Mäßigung in einer ›Poetik der Genügsamkeit‹ vermag der genauen Lektüre allerdings nicht standzuhalten. Vielmehr subvertiert die horazische Satire ihre vermeintlich programmatische Genügsamkeit (*satis est*) auf eine Art und Weise, der ich im Folgenden besondere Aufmerksamkeit widmen möchte.[12]

---

bei Philippi 42 v.u.Z. als Militärtribun für die republikanische Fraktion der Caesarenmörder Brutus und Cassius gekämpft und musste nach deren Niederlage umgehend die Seiten wechseln, um seine Zukunft zu sichern (vgl. zur Relevanz dieses Biographicums für die Satiren unten II.3.3.2).

8 Beispielhaft für diesen noch immer vorherrschenden Tenor der Horaz-Forschung ist Michael von Albrechts Charakteristik des Dichters (2012, 211): »Die innere Beziehung von *satis* (einem Thema der *Saturae*), *recte* (*Episteln*) und *aptum* (*Ars Poetica*), von Ethischem und Ästhetischem, macht aus Horaz einen Dichter von Maß und Mitte.«

9 Vgl. Dufallo 2000, 579–580.

10 Vgl. Hubbard 1981, 312; Freudenburg 1993, 112.

11 Gowers 1993b, 129. Lucilius' Logorrhö bildet dabei die augenfällige Kontrastfolie für die horazische Genügsamkeit. Denn auch diese Vielschreiberei erscheint in einer für die *satura* charakteristischen, nämlich kulinarischen Stereotypie (Hor. sat. I,10,60–61): »*amet scripsisse ducentos/ ante cibum versus, totidem cenatus*« – »er liebte es, zweihundert Verse vor dem Essen geschrieben zu haben, und ebenso viele, nachdem er gegessen hatte.« Vgl. auch Gowers' treffende Rede von Lucilius' »over-rapid poetic metabolism« (2012, 307).

12 Einen ähnlich dekonstruktiven Weg schlagen auch Dufallos (2000) und Freudenburgs (2001, insbes. 27–44) Lektüren von Hor. sat. I,1 ein. Vgl. zum selbstreflexiven Genügsamkeitsdiskurs in Hor. sat. I,1 und I,10 auch Schlegel 2005, Kap. 1 und 7.

3.1.1 »*sunt certi denique fines*«? Satirische Grenzgänge

Die programmatische Absicht, jene von Lucilius geerbte Exzessivität der Satire einzudämmen, konkretisiert sich im ersten Buch der *Sermones* in einer Obsession mit dem Setzen von Grenzen. Besonders anschaulich lässt sich dies an der ersten Satire nachvollziehen. Sie stellt die Frage (Hor. sat. I,1,1–3): »*Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem/ seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa/ contentus vivat*?« – »Wie kommt's, Maecenas, dass niemand mit dem Schicksal, das ihm Zufall oder Vorsehung zugespielt hat, zufrieden lebt?« Mit dem Thema der menschlichen Gier verhandelt das Eröffnungsgedicht dabei zugleich die Unersättlichkeit der satirischen Gattung. Der ausufernden Produktivität des ›Vielschreibers‹ Lucilius kontrastiert dabei eine markierte Selbstbegrenzung: Die kataskopische Liste, welche die zahlreichen Formen mangelnder Zufriedenheit Revue passieren lässt, um der Anfangsfrage Nachdruck zu verleihen, wird nach nur zwölf Versen abgebrochen in der erklärten Absicht, den Adressaten der Rede nicht zu ermüden oder auch nur aufzuhalten.[13] Der im engeren Sinne diatribische Teil des Gedichts (Hor. sat. I,1,40–93), in dem sich der Satiriker in einer moralisierenden Rede mit einem fingierten Gesprächspartner auseinandersetzt, schließt unvermittelt (Hor. sat. I,1,92) mit der Beschwörung einer Grenze (*finis*): »*denique sit finis quaerendi*« – »kurz und gut: es muss eine Grenze des Profitstrebens geben« – und dem Rat, die »Mühen [des Gelderwerbs] zu begrenzen« (Hor. sat. I,1,93: »*finire labores*«). Beide Anweisungen lassen sich – durch den Doppelsinn des Infinitivs *quaerendi*[14] – ebenso auf die moralphilosophische Untersuchung beziehen, als welche der Hauptteil der Satire angekündigt war (Hor. sat. I,1,27: »*sed* […] *quaeramus seria*« – »aber […] lasst uns die Frage ernsthaft untersuchen«). Mit dem Hinweis »*non longa est fabula*« – »die Geschichte dauert nicht lang« (Hor. sat. I,1,95) wird dann zwar doch noch eine weitere Anekdote vergeblichen Geizes angefügt. Den digressiven Reichtum an Negativbeispielen unterbricht der ungeduldige Gesprächspartner des Satirikers indes mit der Bitte um ethische Konkretisierung (Hor. sat. I,1,101–102), worauf der *sermo* schließlich mit »*illuc unde abii redeo*« – »ich kehre dorthin zurück, von wo ich abgeschweift bin« (Hor. sat.

---

13 Hor. sat. I,1,13–15: »*cetera de genere hoc, adeo sunt multa, loquacem/ delassare valent Fabium. ne te morer, audi,/ quo rem deducam.*« – »und dergleichen mehr, es sind so viele, dass sie sogar den Schwätzer Fabius ermüden könnten. Damit ich dich nicht aufhalte, hör, wohin ich die Sache führe.«

14 Das Verb *quaerere* hat eine Vielzahl von Bedeutungen, die sich von der Grundbedeutung »suchen« ableiten (vgl. etwa den entsprechenden Eintrag im Georges Bd. 2, Sp. 2120–2123): »suchen, aufsuchen, aufzutreiben suchen, sich zu verschaffen-, zu erwerben suchen, erstreben« – aber auch: »untersuchen, zum Gegenstande der Beratung od. Untersuchung od. Betrachtung machen, zu erfahren od. zu ergründen suchen, wissen wollen, sich erkundigen, Erkundigung einziehen, fragen, forschen.«

I,1,108) wieder auf Kurs gebracht wird. Das konkludierende Resümee der Eingangsfrage, wie es denn komme, dass niemand zufrieden sei (Hor. sat. I,1,108–119), endet mit dem erwähnten Sinnbild des gesättigten Tischgastes (»*conviva satur*«).[15] Unverkennbar wird mit dem Signalwort »*satur*« auch die satirische Gattung aufgerufen, welche sich hiermit einer neuen Genügsamkeit verschreibt:[16] Das »Maß in allen Dingen« und die »festen Grenzen«, welche dieser *sermo* beschwört (Hor. sat. I,1,106) werden vorbildlich umgesetzt in der Selbstdisziplinierung des Satirikers, der seiner Rede ein abruptes Ende setzt: »*iam satis est, ne me Crispini scrinia lippi/ compilasse putes, verbum non amplius addam*« – »jetzt aber genug; damit du nicht glaubst, ich hätte die Bücherschränke des Triefauges Crispin geplündert,[17] werde ich kein Wort mehr anfügen.« (Hor. sat. I,1,120–121). Mit diesen letzten Worten bereitet der Satiriker seiner Rede ein jähes Ende, der potentiell ausufernden Satire wird eine emphatische Grenze gesetzt.

Es ist kaum einem Kommentator oder einer Kommentatorin entgangen, dass die ostentative Finalität dieses Abschlusses einer gewissen Ironie nicht entbehrt – ist an diesem Punkt doch erst das Ende des ersten Gedichtes erreicht.[18] Tatsächlich beginnen die *Sermones* mit dieser scheinbar sakrosankten Schlusslinie ein kontinuierliches Spiel mit dem finalen Gestus und der Frage, wann es denn ›genug‹ (*satis*) sei. Gerade die vielzitierte Devise der ersten Satire »*est modus in rebus, sunt certi denique fines.*« (Hor. sat. I,1,106) fängt in dieser Perspektive an, ironisch zu schillern: Tatsächlich ist Horaz während des ganzen Satirebuches bemüht, die »festen« Grenzen zu verschieben. Besonders prägnant zeigt sich das gleich zu Beginn des Buches, am besagten ›Ende‹ der ersten Satire. Diese erste feste Grenze im Buch verdient einen näheren Blick. Schon das nächste Gedicht revidiert nämlich die Finalität der eröffnenden Satire, indem es auf das apodiktische »*verbum non* ***am****plius add****am***« anhebt: »***Am****bubaiarum*« (Hor. sat. I,2,1). In einer Art Echolalie, einer Anadiplose auf Silbenebene wird hier das letzte Wort wieder aufgenommen

---

15 Zur emblematischen Qualität des »*conviva satur* as the embodiment of a truly fulfilled life« vgl. Kirichenko 2018, hier: 154 sowie bereits Oliensis 1998, hier: 220. Zum gesättigten Tischgast als einer Reflexionsfigur des römischen Patronats in den Satiren und Episteln s. Kirichenko 2016. Die lukrezische bzw. vergilische Intertextualität der Stelle beleuchten Freudenburg 2001; Gowers 2012, 84.

16 Vgl. auch Freudenburg 2001, 31–32.

17 Mit dem Seitenhieb auf den Stoiker Crispinus (zur Identifikation der Figur vgl. Gowers 2012, 84, die mit Freudenburg 2001, 40 darauf hinweist, dass Horaz hier ein Kryptonym des Stoikers Chrysipp versteckt) scheint sich »Horaz« am Schluss eines vor moralphilosophischen Gemeinplätzen strotzenden Gedichtes (Freudenburg 1993, 11) vor dem Vorwurf des Plagiats bewahren zu wollen.

18 Vgl. besonders nachdrücklich Dufallo 2000, hier: 588. Für einen ermunternden Austausch zur performativen Widersprüchlichkeit der ersten Satire sei an dieser Stelle auch Pascal Tilche gedankt.

und – demonstrativ – in ein weiteres gewendet.[19] Tatsächlich ist die lautliche Ähnlichkeit zwischen dem Ausklang der ersten Satire und dem Auftakt der nächsten so frappant, dass kaum Zweifel bestehen können an der absichtsvollen ›Subversion‹, dem buchstäblichen ›Verkehren‹ und ›Untergraben‹ der einen Zeile durch die darunterstehende. Zu dieser subversiven Geste fügt sich, wie Emily Gowers bemerkt, dass es sich beim ersten Wort der zweiten Satire ausgerechnet um ein »*verbum amplissimum*«[20] handelt, das der Ankündigung, kein weiteres Wort mehr – »*verbum non amplius*« – anzufügen, allein in seiner schieren Länge spottet.

Diese Subversivität hat kurz zuvor, im Übergang vom zweitletzten zum letzten Vers, ihre programmatische Formulierung: »*iam satis est*«, endet der Satiriker, er werde kein weiteres Wort mehr anfügen, »*ne me Crispini scrinia lippi/ compilasse putes*« (Hor. sat. I,1,120–I,1,121). Schon die rhetorische Geste, sich am Ende einer fast schon abgeschmackt populärphilosophischen Moralpredigt gegen den Vorwurf des Plagiats verwahren zu wollen, entbehrt nicht der Ironie.[21] Damit aber nicht genug, glänzt die Formulierung »*Crispini scrinia lippi compilasse*« auf der Ebene der Buchstaben selbst durch kunstvolles Recycling von sprachlichem Material.[22] Bereits hier ist also eine subversive Performanz der poetischen (satirischen) Sprache zu konstatieren: Die Aussage des Satzes ›ich bin kein *compilator*‹ wird von der anagrammatischen Refiguration, aus der sich die Formulierung generiert, demonstrativ unterlaufen. Wir haben es mit einer Stelle von höchster poetologischer Relevanz zu tun: Was sich hier bemerkbar macht, ist die gegenläufige, eigensinnige Dynamik des Alphabets, d. h. der an sich bedeutungslosen Elemente des Textes. Schon in der ersten Satire lässt Horaz sein Schreiben dergestalt auf seine buchstäbliche, schriftmaterielle Bedingtheit durchsichtig werden: Dem zugleich didaktisch-moralisierenden und poetologischen Anspruch des Satirikers (*iam satis est*!) kommt gleichsam der Eigensinn der sprachlichen Elemente in die Quere, deren fortwährende Permutationen die geschlossene Form des Werks sabotieren.

Auch Gowers, die den »alphabet games« des ersten Satirenbuches nachgegangen ist, hat in den Buchstaben ein disruptives Potential entdeckt: »In the *Satires*, the alphabet behaves like an unruly schoolboy, interfering with orders, breaking promises and busting closures.«[23] Der Vergleich des Alphabets mit einem ›ungezogenen Schuljungen‹ ist deshalb angebracht, weil Horaz selbst im Eröffnungsgedicht

---

19 Gowers 2012, 90. Vgl. zum intrikaten ›Ende‹ der ersten Satire bereits Gowers 2009b, insbes. 46.

20 Gowers 2003, 81.

21 Vgl. zur Ironie der Stelle auch Freudenburg, der zu Recht hervorhebt, dass Horaz soeben lukrezische und vergilische *loci* des Abbruchs und der Sättigung geplündert hat. Vgl. zur Intertextualität der Stelle auch Gowers 2012 *ad loc*. 84–85.

22 Vgl. Gowers 2012, 85; Armstrong 1964, 44.

23 Gowers 2009b, 44–46; hier: 45.

des Buches die Moraldidaxe seiner *Sermones* mit der Pädagogik eines Lehrers vergleicht, der seinen Schülern das Erlernen des Alphabets mit Zuckerplätzchen versüßt (Hor. sat. I,1,24–26): »*ridentem dicere verum/ quid vetat, ut pueris olim dant crustula blandi/ doctores, elementa velint ut discere prima.*« – »Wer wird es verbieten, lachend die Wahrheit zu sagen, wie mitunter schmeichelnde Lehrer den Jungen Zuckergebäck geben, wenn sie wollen, dass sie die Buchstaben des Alphabets lernen.«[24] Ganz so leicht, wie die berühmte Stelle suggeriert, scheinen die *elementa prima* – das (moralische) Abc – aber eben nicht hinuntergehen zu wollen. Vielmehr behaupten die Buchstaben, wie sich schon in der ersten Satire zeigt, ihren aufmüpfigen Eigensinn, eine anagrammatische Gegenläufigkeit.

In der Tat zeigt sich auch der Gedichtübergang von der ersten zur zweiten Satire bei genauerem Hinsehen in ebendiesem Sinne als ein subversives Wieder- oder vielmehr: Widerbuchstabieren. Nicht nur schließt sich der nächste Vers, anstatt in suggestiver Performanz die letzten Worte (der Satire) gesprochen sein zu lassen, in einer beinahe nachäffenden Art und Weise an den vorausgehenden an.[25] Bis in die ikonische Spiegelung der Konsonanten (*a**dd**am* | *am**bub**aiarum*) wird hier das Wortmaterial invertiert und gegen den Strich fortgeschrieben. Nicht zu vernachlässigen ist dabei die semantische Spreizung, die sich in der Echolalie ereignet, der Umstand also, dass hier bei aller lautlichen Ähnlichkeit des Wortmaterials die Bedeutungen maximal auseinandertreten: »ich werde kein Wort mehr anfügen« – »Die Flötentänzerinnen-genossenschaft«.[26] Es ist also ein Zugleich von

24 Man wird diese Primar- oder Elementarschulszene zunächst als Bekenntnis zur ›Kuschelpädagogik‹ der horazischen Satire lesen. Die Idee von der durch Lachen versüßten Lehre des Philosophen geht aber, wie Gowers (*ad loc.*) hervorhebt, nicht zuletzt auf einen Ausspruch des Kynikers Diogenes zurück. Horaz ruft damit also auch die ›gesalzenen‹ Diatriben eines Bion von Borysthenes auf, deren bissiger Humor noch in den Episteln metonymisch für das eigene Satirenwerk stehen (Hor. epist. II,2,60). Nicht weniger präsent aber ist eine andere, oft bemerkte Intertextualität der Stelle: Unverkennbar wird hier auf Lukrez' Vergleich seines Lehrgedichts *De rerum natura* mit gesüßter Medizin angespielt (Lucr. I,936–940). Aus dem Honig, der die bittere Medizin der Atomlehre genießbar macht, würden demnach bei Horaz die Zuckerplätzchen, die den Lesern – wie einst in der Schule – helfen sollen, das moralische Alphabet zu verinnerlichen (vgl. Gowers 2012, 69). Bereits Becker (1920, hier: 234–235) vermutet aber über die Anspielung auf Lukrez hinaus, dass Horaz hier tatsächlich »Abc-Kuchen« (»gateaux alphabetiques«) evoziert, also Gebäck in Buchstabenform, welches den Kindern beim Lernen der *prima elementa* verabreicht wurde. Dahinter steht, folgt man Beckers Erwägung, der (magische) Glaube, dass der Verzehr, die körperliche Einverleibung, das Aneignen eines Stoffes erst richtig wirksam mache.

25 Vgl. auch Gowers 2009b, 46.

26 Gowers (2012, 24) beschreibt das Wort (*ambubaiarum*) plastisch als »monstrous babel […], a hybrid blend of Aramaic, Greek and Latin«.

phonetischer Wiederholung und semantischem Neu- und Umbau, von Iteration und Dekonstruktion, das sich an dieser Textgrenze ereignet.[27]

Der Rückwärtsgang, den der Text mit dieser Umkehr am Versende andeutet, die Revision der letzten Zeile durch die nächste, ist symptomatisch für die Gegenwendigkeit der *Sermones*. Dass hier sogar über das Gedichtende hinaus die Buchstaben gleichsam gegen den Sinn der Worte mobilisiert werden, verleiht dem Spiel mit den Lettern und Lauten besondere Brisanz. Hier wird deutlich: Die festen Grenzen der (ersten) Satire sind prekär.

Besonders frappierend zeigt sich dies auch an der bereits eingehender betrachteten vierten Satire.[28] Ausgerechnet die zentrale metapoetische Diskussion, ob es sich bei der Satire nun um Dichtung handle oder nicht, wird hier nach dem intrikaten Vergleich mit Ennius – an dem Punkt, an dem alle Fragen offen sind – abrupt abgebrochen (Hor. sat. I,4,63): »*hactenus haec: alias, iustum sit necne poema*« – »genug davon, ein anderes Mal [mehr darüber], ob es sich um echte Poesie handelt oder nicht«. Wenn dergestalt die entscheidende generische Selbstreflexion quasi im Namen der Mäßigung auf halbem Weg stecken bleibt, darf man der ›Genügsamkeit‹ der horazischen Satire eine Tendenz zur Selbstsubversion unterstellen. Und tatsächlich wird mit »*hactenus*« – »bis hierhin« zwar eine dezidierte Grenze (des metapoetischen Diskurses) mitten im Gedicht gezogen, allerdings nur, um die vorzeitig abgebrochene Reflexion mit der letzten Satire des ersten Buches (Hor. sat. I,10,1–5) wieder aufzunehmen. Dabei setzt die zehnte Satire dermaßen abrupt wieder ein mit den Fragen der satirischen Genealogie, dass nicht wenige Manuskripte das Gedicht um einen interpolierten Anfang von acht Versen ergänzt wiedergeben.[29] »*Nempe incomposito dixi pede currere versus/ Lucili.*« – »Freilich, ich habe gesagt, dass die Verse des Lucilius auf hinkenden Füssen laufen« (Hor. sat. I,10,1–2), nimmt die Disqualifikation des *inventors* zu Beginn der vierten Satire wieder auf (Hor. sat. I,4,8). Die enge Rückbindung der letzten Satire an die metapoetisch zentrale Mitte des Buches drückt sich dabei – ausgerechnet – in der Wendung »*non satis est*« aus (Hor. sat. I,4,54; I,10,7), mit der in beiden Gedichten quasi *ex negativo* die Anforderungen der satirischen Schreibweise angedeutet werden. Unübersehbar wird auch hier mit dem ›Genüge Tun‹ (*satis esse*) im Namen der *satura* gespielt. Die Ironie liegt dabei freilich in der Tatsache, dass die erste Satire ein genügsames »satis

27 Dazu fügt sich, dass die »*collegia*« (»Genossenschaften«), die auf das lange erste Wort der zweiten Satire folgen (Hor. sat. I,2,1: »*ambubaiarum collegia*«), jenes kompilierende Zusammensammeln (*colligere*) im Namen tragen, das in den *Sermones* untergründig am Werk ist. Diese Beobachtung verdanke ich Laila Dell'Annos scharfsichtiger Lektüre dieses Kapitels.

28 Vgl. zur intrikaten Dichtungstheorie der vierten Satire oben, I.1.4.

29 Vgl. Gowers 2012, 304.

est« zum Inbegriff der Gattung zu erheben vorgab, während auf der Ebene der generischen Selbstreflexion nur immer davon die Rede ist, was »nicht genügt«.[30] Gerade der elliptische Charakter der verfrühten Abbrüche und unvermittelten Anfänge, mit denen die horazischen *Sermones* spielen, tragen zu einem übergeordneten Eindruck des Ungenügens bei: Die immer wieder aufgenommene Frage nach dem, was ›genug‹ bzw. was ›Satire‹ sei, zeigt ausgerechnet den Dichter der Mäßigung als einen rastlosen,[31] unersättlichen Selbstvergewisserer. Es ist eine ironische Pointe von besonderer interpretativer Brisanz, dass die horazische Satire ihre proklamierte Genügsamkeit durch eine maßlose Selbstreflexion unterminiert.

Tatsächlich führt das Augenmerk auf die liminale Dynamik der horazischen *Sermones* ins Zentrum jener Anti-Poetik sprachlicher Gegenwendigkeit, der dieses Buch den Namen *satura* verliehen hat. Das ständige Versetzen der Grenze zeigt sich insbesondere mit Blick auf den Mittelpunkt des ersten Buches als satirische Bewegung *par excellence*: Mit der fünften Satire des ersten Buches präsentiert Horaz eine Reisebeschreibung, den Weg nach Brundisium, der in Lucilius' *Iter Siculum* eine offensichtliche Vorlage findet.[32] Allerdings darf man davon ausgehen, dass Lucilius' Beschreibung einer Reise nach Sizilien sehr viel umfangreicher ausgefallen war.[33] Diese buchstäbliche Weitläufigkeit kontrastiert Horaz mit einem gerade einmal gut hundert Verse langen Gedicht, das er mit der ostentativen Bemerkung enden lässt (Hor. sat. I,5,104): »*Brundisium longae finis chartaeque viaeque est.*« – »Brundisium ist das Ende eines langen Gedichts und Wegs.«[34] Durch solch demonstrative Begrenzung setzt die horazische Satire eine polemische Epigonalität ins Werk.

In seiner ultimativen Finalität[35] gleicht der Schluss der fünften Satire demjenigen der ersten. Frappierender aber wird die Analogie zum Eröffnungsgedicht, wenn man sich vor Augen führt, dass Horaz auch hier, an der exakten Mitte des

---

30 Vgl. auch Gowers 2012 *ad* Hor. sat. I,10,7–8: »a negative echo of this Horatian catchphrase [i. e. ›*satis est*‹] indicates that composition is the one area in which H. is not easily satisfied«.

31 Bereits Labate 1981, 5 spricht von der Satire als einem »genere irrequieto«.

32 Vgl. insbes. Gowers 2009b, 47–59; 2012, 182–183; Cucchiarelli (2001, 15–55) stellt die – ebenfalls über Lucilius vermittelte – Intertextualität der Reisebeschreibung zur Alten Komödie des Aristophanes (*Frösche*) ins Zentrum (vgl. auch Cucchiarelli 2002). Demgegenüber konzentriert sich Freudenburg (2001, 51–59) ganz auf die veränderten, repressiven Bedingungen des Satirenschreibens, die in Horaz' impliziter Auseinandersetzung mit Lucilius zum Ausdruck kämen.

33 Dass das *Iter Siculum* praktisch das ganze dritte Buch seiner *Saturae* einnahm suggeriert die Bemerkung Porphyrios (Porph. ad Hor. sat. I,5,1; vgl. Faller 2001, hier: 72–73).

34 Dazu Gowers 2009b, 56–57; vgl. 2012, 212: »H. perversely labels his shortest poem so far a ›long sheet of paper‹«.

35 Die sylleptische Verschränkung von Weg- und Gedichtende verleiht dem letzten Vers dabei einen geradezu »epitaphic flavour«: Emily Gowers' Kommentar (2012, 214) verweist auf realexistierende Grabinschriften, die mit der Doppelbedeutung von »*terminus*« als Weg- und Lebensende spielen.

Buches, einen hintersinnigen Trugschluss inszeniert: Denn gleich der Beginn des folgenden Gedichts (Hor. sat. I,6,1–2) nimmt das emphatische »*finis*«, welches das Ende der fünften Satire beschwor, wieder auf – freilich in anderer Bedeutung: »*Non, quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos/ incoluit fines, nemo generosior est te*« – »Auch wenn, Maecenas, von allen Lydern, die jemals in etruskischen Grenzen siedelten, niemand höher geboren ist als du«.[36] Aus dem »Ende« des Reisegedichts werden also die »Grenzen« des Herkunftsgebiets, das in der sechsten Satire, einem offen autobiographischen Text, ein zentrales Motiv darstellt.[37] Während das Zeugma von Gedicht- und Wegende am Schluss der vorausgehenden Satire dem performativ gesetzten Ende des Textes einen besonderen Nachdruck zu verleihen schien, verkehrt die auf dem Fuße folgende Wiederaufnahme des Stichwortes solcherlei Endgültigkeit in ihr Gegenteil: Die Grenzen der Gedichte werden auf dieser metapoetischen Ebene nicht nur thematisiert, sondern zugleich in Frage gestellt, in Zweifel gezogen. Hatte die Kommentatorin dem Ende der ersten Satire die rhetorische Frage abgelesen: »[P]erhaps this *satura* is not *satis* after all?«,[38] so bestätigt sich diese subversive Ironie in der Mitte des Buches umso prägnanter.[39] Der proklamierte Schlussstrich unter der ersten Buchhälfte wird ›verswendend‹ wieder aufgehoben, aus dem einen, ultimativen Schlussstrich (»*finis*«) wird eine Mehrzahl von ambigen Grenzen (»*fines*«).

Was an dieser Scharnierstelle vorgeführt wird, ist die Figur des Boustrophedon: Am Ende der Furche wendet das Gedicht die Richtung, um an der vorausgegangenen Zeile entlang zurückzugehen. Bei dieser Gegenwende kommt es zu einer semantischen Verkehrung; das Wort (»*finis*«/»*fines*«) spaltet sich auf in widerstreitende Bedeutungen. Auf die Begrifflichkeit des Paratextuellen gebracht, könnte man auch sagen: Das Wort wird zu seiner eigenen subversiven Fußnote. Ich möchte

36 Der ganze lange Eröffnungssatz lautet: »*Non quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos/ incoluit finis, nemo generosior est te,/ nec quod avus tibi maternus fuit atque paternus/ olim qui magnis legionibus imperitarent,/ ut plerique solent, naso suspendis adunco/ ignotos, ut me libertino patre natum.*« – »Auch wenn, Maecenas, von allen Lydern, die jemals in etruskischen Grenzen siedelten, niemand höher geboren ist als du, und auch wenn du mütterlicher- wie väterlicherseits Vorfahren hast, die einst große Legionen befehligten, siehst du doch deswegen nicht, wie viele andere es zu tun pflegen, hochnäsig über diejenigen hinweg, die von unbekannten, oder, wie ich, von einem freigelassenen Vater abstammen.« Auf die autobiographische Dimension der horazischen *Sermones*, die hier zur Geltung kommt, wird zurückzukommen sein (s. u. 3.3.1).

37 Gegen Freudenburg (2001, 57–58), der in der finalen Zeile der fünften Satire einen Respekt für unantastbare Grenzen erkennt, verweist auch Gowers (2009b, hier: 58) die Wiederaufnahme des Wortes. Zur wichtigen Frage nach der Autobiographizität der Satiren s. u.

38 Gowers 2003, 81.

39 Vgl. Gowers 2012, 186.

das horazische Spiel mit der Pluralisierung textinterner Schwellen (»*finis*«/»*fines*«) als die Korpus-Struktur der Satiren näher zu fassen versuchen.

3.1.2 Von Grenzen durchfurcht: Das Satirenbuch als grotesker Textkörper

Wie gesagt, zeigt sich das geradezu aufdringliche Zelebrieren des plötzlichen, vorzeitigen Abbruchs[40] vor allem als eine Auseinandersetzung mit dem schwierigen Erbe einer maßlosen ›Gattung‹: einer *satura*, welche von ihrem *inventor* Lucilius als »omni-generic grab-bag«[41] missbraucht wurde und sich abgesehen von ihrem schmähkritischen Impuls auch in formaler Hinsicht ausschließlich negativ, durch mangelnde Ordnung und Kohärenz auszeichnete.[42] Dem setzt Horaz seine Politik und Poetik des Maßhaltens entgegen, die sich auf das Wesentliche konzentriert und dem eigenen Schreiben strenge Grenzen setzt.

Beim näheren Blick auf Horaz' Rhetorik der *abruptio* bietet sich indes noch eine andere, überraschende Perspektive: Tatsächlich kann man die *Sermones* nämlich auch als eine Radikalisierung der geerbten *satura* begreifen. Um diesen Gedanken zu entfalten, greife ich an dieser Stelle einen Befund der jüngeren Horaz-Forschung auf, mit dem sich das obsessive Grenzen-Ziehen des Satirikers gattungsgeschichtlich reperspektivieren lässt. Dieser Befund lautet, einfach gesagt: Horaz macht aus einem Gedicht mehrere. So hat Andrea Cucchiarelli herausgearbeitet, dass die *Sermones* tatsächlich eine Art ›Selektion‹ einzelner Themen und Aspekte des lucilianischen Œuvres präsentieren, die Horaz aus dem schlammigen Fluss der frühen *satura* schöpft, um sie zu selbständigen Gedichten zu komprimieren.[43] Der literarische Kurztrip, zu dem die fünfte Satire Lucilius' buchlanges *Iter Siculum* verkürzt, ist dafür ebenso exemplarisch wie die kompakte Behandlung von *mempsimoiria* und *avaritia* im moralischen Crashkurs des ersten horazischen *Sermo*.[44] Aus dem ausufernden Mischmasch der frühen *satura* destilliert Horaz also gleichsam ein ›best of‹, eine Kompilation lucilianischer Topoi.

Erstaunlicherweise hat man sich bisher wenig für den Umstand interessiert, dass diese epigonale Intertextualität schon in der ersten Satire eine denkbar problematische bildliche Reflexion findet (Hor. sat. I,1,54–60):

---

40 Vgl. auch Gowers 2003, 81: »*Satires* 1 specializes in seemingly decisive, even preemptive endings«.

41 Freudenburg 2010, 277.

42 Vgl. dazu auch Muecke 2005, insbes. 34.

43 Cucchiarelli 2001, hier insbes. 146; vgl. auch Muecke 2007, 110.

44 Zur sehr viel längeren Behandlung dieser moralischen Topoi im XXIX. Buch von Lucilius' Satiren bereits Hubbard 1981, 315–316.

ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna *vel cyatho et dicas ›magno de flumine mallem* *quam ex hoc fonticulo tantundem sumere.‹ eo fit,* *plenior ut siquos delectet copia iusto,* *cum ripa simul avulsos ferat Aufidus acer.* *at qui tantuli eget quanto est opus, is neque limo* *turbatam haurit aquam neque vitam amittit* *in undis.*	Es ist, wie wenn du frisches Wasser brauchtest, nicht mehr als einen Krug oder einen Becher, und nun sprächst: ›ich möchte lieber aus dem großen Strome die gleiche Menge schöpfen als aus dem kleinen Quell hier.‹ Die Folge ist, daß so manchen, der an maßloser Fülle sich labt, der reißende Aufidus fortschwemmt, ihn mitsamt dem Uferrande. Aber wer nur das Wenige begehrt, was er braucht, der schöpft kein schlammgetrübtes Wasser und verliert nicht sein Leben in den Wellen.[45]

Die Stelle wird gemeinhin als deutliches Bekenntnis des Satirikers Horaz zu einer kallimacheischen Poetik gelesen.[46] Reduziert man das Bild des reißenden Stroms jedoch auf die topische Absage an die große Form, verkennt man damit die tiefe Ambivalenz des Gleichnisses: Was tut Horaz als Lucilius-Nachfolger denn anderes, als aus dem wilden und schlammigen Strom der frühen *satura* (Hor. sat. I,4,11: »*flueret lutulentus*«) seine Texte zu schöpfen? Müsste man also nicht gerade ihm unterstellen, sich an einer bedenklichen Überfülle (*plenior copia iusto*) zu laben?[47]

Tatsächlich passt die subversive Paradoxie dieser Bildsprache zu dem, was die jüngeren Intertextualitätsstudien über das Verhältnis der *Sermones* zum ›Urstrom‹ der lucilianischen Satire zutage gefördert hat. Denn auch die Verdichtungsleistung der horazischen *satura* fügt sich keinem ›klassischen‹ Kallimacheismus. Wenn Horaz nämlich – zugunsten eines höheren thematischen Fokus – Themen einzelne Gedichte widmet, die sich bei Lucilius in wilder Melange fanden, so resultiert aus dieser Konzentration ironischerweise eine umso radikalere Heterogonie des Satirebuches. Gerade die charakteristische Mannigfaltigkeit des satirischen Stoffes tritt durch die markierte Disparität der voneinander abgegrenzten Gedichte nur desto stärker hervor. Sein Umgang mit dem lucilianischen Erbe der *satura* ver-

---

45 Übers. Schöne 2014 [1953], 9.

46 Ich nenne hier nur Freudenburg 1993, 188–191; 2001, 45–46; Gowers 2012, 74 (Literatur dort). Zur berühmten metapoetischen Bildlichkeit von Kallimachos' Apollon-Hymnos (108–112), in dem die reine Quelle dem breiten, schlammigen Strom (Euphrat) vorgezogen wird, vgl. das Lucilius-Kapitel (II.1.2.1).

47 Gerade dieses Gleichnis von den anderen Fluss-Metaphern insbes. der poetologischen Satiren I,4 und I,10 zu trennen, scheint mir schon deshalb nicht haltbar, weil das Attribut »*acer*«, das dem Aufidus an dieser Stelle zugedacht wird, mit zu den prominentesten metapoetischen Termini des satirischen Gattungsdiskurses gehört (Hor. sat. I,10,14; II,1,1: »*sunt quibus in satura videar nimis acer* […]« – »Es gibt Leute, denen ich im Satirischen allzu scharf erscheine […]« vgl. zur kulinarischen Dimension des metapoetischen Stichworts *acer* Gowers 1993b, 130–135).

leiht in diesem Sinne der mangelnden Kohärenz dieser Dichtung generische Würden.[48]

Entscheidend für die eigentümliche Dynamik der horazischen *Sermones*, um die es mir geht, ist: Horaz' Poetik der Kürze (*brevitas*; Hor. sat. I,10,9), die v. a. eine Rhetorik der (Ab-)Kürzung (*abruptio*) ist, multipliziert die innertextuellen Grenzen. Indem Horaz gegenüber dem ›schlammigen‹ Mischmasch eines Lucilius, in der Metaphorik der *satura* gesprochen, eine gemischte Platte verschiedener Häppchen präsentiert, potenziert er zugleich die liminale Dynamik der boustrophedischen Kehrtwende. Er lässt die Zeilen der voneinander isolierten Gedichte gleichsam aneinander vorbeikommen, in einer Bewegung, die ebenso verdichtend wie dissoziativ wirkt. Gerade in ihrem engen wörtlichen Bezug stoßen sich die Gedichtränder gegenseitig ab, indem sie sich semantisch entfremden. Die ostentativ voneinander abgegrenzten Gedichte aktualisieren mithin ein spannungsvolles Nebeneinander (*para-*), sie kommentieren, potenzieren und subvertieren sich gegenseitig.

Die »miniaturisation of Lucilius«,[49] welche die Forschung in den horazischen Satiren erkannt hat, erweist sich also als eine äußerst ambivalente Angelegenheit: Indem Horaz gegenüber dem lucilianischen Ausufern die gezogene (und zurückgezogene) Grenze zelebriert, radikalisiert er *de facto* die Heterogonie der *satura*; er lässt die Dissoziation im satirischen Korpus wirksam werden.

Die tiefgreifende Ambivalenz der horazischen Begrenzungspolitik wird gerade mit Blick auf den offen programmatischen Diskurs der Satiren unverkennbar. Im entschiedenen »*hactenus*« (»bis hierhin«) der vierten Satire (Hor. sat. I,4,63) zeigt sich die inszenierte Grenze ebenso als Verfahren der Abgrenzung von und Begrenzung einer lucilianischen Digressivität, wie sie auf eigene Weise die charakteristische Rohheit der frühen *satura* als Stilmittel nobilitiert. Denn wie gesehen, führt jene mitten in der vierten Satire energisch gezogene Grenze des Fragens (»*finis quaerendi*« Hor. sat. I,1,92) nicht zur effektiven Knappheit, sondern lässt vielmehr die Notwendigkeit entstehen, mit dem letzten Gedicht die abgebrochene Selbstreflexion nachzureichen. Im »*nempe* [...] *dixi*« (Hor. sat. I,10,1), mit dem der letzte *Sermo* anhebt, begegnet uns dabei jener Gestus des selbstkritischen Rückgriffs, den ich bereits an Lucilius als Eigentümlichkeit einer ›textuell geborenen‹ Satire herausgehoben habe:[50] Dem ›Nicht-Genug‹ (*non satis*) der horazischen *satura*, so

---

48 So auch Muecke 2007, 110: »When he [Horaz] chooses to present his selections or ›fragments‹ in a small compass, isolated from the great flowing river which was Lucilius [...], it is as though he were making a provocative display of the incoherence of the genre as he had inherited it.«

49 Muecke 2007, 110; vgl. Cucchiarelli 2001, 146.

50 Vgl. zum schreibenden *iudicium* bei Lucilius Kap. II.1.4–II.1.6. Am Beginn der letzten Satire wird somit auch klar, dass Gowers' Beschreibung des dezisiven »*hactenus haec*« in sat. I,4,63 – »H. self-consciously (and prosily) abandons his virtuoso comparison to speak for itself« (Gowers 2012, 169) –

zeigt sich hier, entspricht die diskontinuierliche Struktur eines voraus- (»*alias*«; Hor. sat. I,4,63) und zurückverweisenden *textus*. Ein Blick auf das Ende der zehnten Satire macht vollends deutlich, dass der Text der *Sermones* im Auf- und Verschieben der Grenze seine charakteristische Ungestalt findet (Hor. sat. I,10,92): »*i, puer, atque meo citus haec subscribe libello*.« – »lauf, Junge, und schreib dies rasch noch unten an mein Büchlein.« So kommt die zehnte Satire tatsächlich als Appendix, als ein »Postskriptum«[51] daher, das sich in vielfältige Beziehungen zu den vorausgehenden Gedichten setzt.[52] Endgültig unterminiert dieser letzte Vers die Mündlichkeitsfiktion der satirischen »Gespräche« (*Sermones*). Mit diesem poetologischen Wurmfortsatz (Appendix) bestätigt sich die prekäre Einheit eines von verfrühten Abbrüchen und unvermittelten Anfängen geprägten Korpus: Horaz' *Sermones* präsentieren sich als ein offener, unabgeschlossener Textkörper.[53]

3.2 Der gewendete Griffel

Bevor ich in diesem kursorischen Blick auf das Korpus der horazischen Satiren auf jene Stelle zu sprechen kommen kann, in der sich die liminale Dynamik der *Sermones* zur poetologischen Allegorie verdichtet, möchte ich die an den Gedichtgrenzen beobachtete Gegenwendigkeit in ihrer autoaggressiven Tendenz explizieren. Wie gesehen, handelt es sich beim horazischen Spiel mit (zurück-)gezogenen Grenzen in erster Linie um eine Ostentation des neuen Kallimacheismus, dem sich die Satiren verschreiben. Inbegriff jener gleichsam kompensatorischen poetischen

---

den entscheidenden Punkt verfehlt: Offensichtlich vermag die Selbstreflexion auf die Poetizität der vierten Satire eben nicht für sich selbst zu sprechen, sondern wird im selben Atemzug mit »*alias*« (Hor. sat. I,4,63) auf eine spätere Ausführung vertröstet und damit in ihrem Ungenügen ausgestellt. Das mit ›prosaisch‹ treffend umschriebene *hactenus haec alias* vollzieht mithin auf engstem Raum jene subversive Geste der Setzung und Überschreitung der Grenze, die dem horazischen *genus scribendi* so eigen ist.

51 Gowers 2012, 304.

52 Zu Recht hat Emily Gowers an diesen seltsamen Schluss die Frage angeknüpft, was denn mit »haec« (»diesen Dingen«) genau gemeint sei: »this afterthought or the entire book back as far as the end of Satires I,1?« (Gowers 2009b, 46). Die letzte Zeile lässt mithin das gesamte Buch als eine fortgesetzte Reihe von Fußnoten zum Eröffnungsgedicht lesbar werden, als ein Paratext von grotesker Überlänge.

53 Dass ebensolche unvollkommenen, grotesken Körper in der horazischen Satire wie in der römischen *satura* überhaupt ein prominentes Motiv bilden, lässt die metapoetische Reflexivität dieser Unform umso deutlicher hervortreten. Vgl. zur grotesken Körperlichkeit in der römischen Satire den von Susanna Braund und Barbara Gold herausgegebenen *Arethusa*-Sonderband (1998). Zum Körper als einem ›selbstreferentiellen Symbol‹ der Satire s. Barchiesi und Cucchiarelli 2005.

Verfeinerung, mit der sich der Satiriker Horaz von seinem ungehobelten Vorgänger Lucilius abgrenzt, ist die in der letzten Satire des ersten Buches formulierte Devise (Hor. sat. I,10,72–73): »*saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint/ scripturus*« – »oft musst du den Griffel wenden, wenn du etwas schreiben willst, was der wiederholten Lektüre würdig ist«. Die Politur der poetischen Oberfläche durch wiederholtes Ausradieren mit dem stumpfen Ende des *stilus* (*stilum vertere*) wird hier zum eigentlichen Anliegen einer von aller nachgesagten Aggression geläuterten satirischen Dichtung. Tatsächlich kulminiert in dieser Devise nicht nur die wiederaufgenommene Auseinandersetzung mit Lucilius' schlampiger Verskunst. Die zitierte Passage verhält sich zugleich streng komplementär zum hier bereits mehrfach herausgehobenen Beginn der vierten Satire (Hor. sat. I,4,3–5): Jener aggressive Griffel des satirischen Spötters, der diejenigen freizügig ›notiert‹, die es verdient haben, ›beschrieben zu werden‹ (*dignus describi*), kommt nun als verkehrtes Schreibwerkzeug eines Autors zur Anwendung, der *digna legi* schreiben will: Verse, die es verdienen, mehr als einmal gelesen zu werden. Der enge Bezug dieser programmatischen Passagen ist bislang übersehen worden. Er ist aber für die eigentümliche Dynamik der horazischen Satiren absolut zentral. Denn was sich hier andeutet, ist die Umwendung des spitzen satirischen Griffels gegen sich selbst. Dass die horazischen *Sermones*, im Zeichen eines dezidiert apolitischen Kallimacheismus, den angestammten Aggressionsimpuls der satirischen Schreibweise nach innen, gegen sich selbst richten, ist dabei durchaus keine von außen an die Texte herangetragene Spekulation. Vielmehr inszeniert die zehnte Satire ebendiese selbstsubversive Volte in aller Plastizität, indem sie einen unter zeitgenössischen Bedingungen dichtenden Lucilius imaginiert (Hor. sat. I,10,67–74):

[...] *sed ille,*
si foret hoc nostrum fato dilatus in aevum,
detereret sibi multa, recideret omne quod ultra
perfectum traheretur, et in versu faciendo
saepe caput scaberet vivos et roderet unguis.
saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint
scripturus, neque te ut miretur turba labores,
contentus paucis lectoribus.

hätte ihn das Schicksal bis auf unsre Tage aufgespart, abfeilen würde er doch vieles und beschneiden alles, was der Schönheit Grenze wuchernd überschreitet, er würde oft beim Dichten sich hinterm Ohre kratzen und die Nägel bis aufs Fleisch benagen. Willst du schreiben, was man immer wieder liest, so mußt du oft den Griffel wenden und das Geschriebene tilgen; verschmähen mußt du die Bewunderung der Menge und mit wenigen Lesern dich begnügen.[54]

Vorderhand unternimmt Horaz mit diesem Gedankenspiel den Versuch, die harsche Kritik an den *incompositi pedes* des Lucilius zu relativieren, und zwar, indem die

54 Übers. Schöne 2014 [1953], 66–67.

Nachlässigkeit des Gattungsbegründers durch den Verweis auf die veränderten poetologischen Maßstäbe relativiert:[55] Würde Lucilius heute leben, so Horaz, er legte einen ganz anderen Perfektionismus an den Tag. Was an dieser Passage indes zugleich unverkennbar wird, sind die autoaggressiven Züge jenes kompositorischen Perfektionismus, auf den Horaz den Satiriker seiner Zeit – und damit sich selbst – einschwört: Der Arbeits- und Überarbeitungsprozess, der hier entworfen ist, vollzieht sich als ein Abscheuern (*deterere*) und Wegschneiden (*recidere*) all dessen, was »*ultra/ perfectum traheretur*«. Damit ist nicht nur die wuchernde Unform der ebenso überbordend geschwätzigen wie schlammbeschmutzten lucilianischen Satire evoziert und der schonungslosen Selbstkorrektur unterworfen. Tatsächlich hat auch dieses Bild der formalen Elaboration seine genaue Entsprechung in der Idee der satirischen Aggressivität. Treffend bemerkt Emily Gowers zum Ausdruck *recidere* (zurückschneiden): »satirical instincts for pruning and gnawing are sublimated into self-chastizing writing«.[56] Diesem Befund lässt sich zusätzlichen Nachdruck verleihen: Auch das erste Verb, mit dem hier ein schonungsloser Korrekturvorgang evoziert wird, nimmt die charakteristische Tätigkeit des Satirikers wieder auf, um sie gegen diesen selbst zu wenden: Wo am Beginn der letzten Satire der Gattungsbegründer Lucilius seinen Auftritt als derjenige hatte, der die Stadt mit viel Salz abrieb (»*sale multo/ urbem defricuit*«; Hor. sat. I,10,3–4), vollzieht er dieses Abscheuern nun an sich selbst (»*detereret sibi multa*«).

Mit dem Bild eines Lucilius (*ille*), der sich über dem eigenen Versbau »immer wieder den Kopf kratzt« (»*saepe caput scaberet*«) und »die Fingernägel bis aufs Fleisch abnagt« (»*vivos et roderet unguis*«), gewinnt die Schreibszene, die Horazens vorerst letzte Satire entwirft, einen blutigen Beigeschmack. Horaz präsentiert die Tätigkeit des Dichters als eine, die buchstäblich an die Substanz, ans ›Lebendige‹ (*vivos*) geht.[57]

Die Umwendung des Griffels zur Korrektur, die der nächste Vers fordert (*saepe stilum vertas*), wird damit zur charakteristischen Geste eines Schreibens, das sich in einer autoaggressiven Volte gegen sich selbst richtet. Dass im Hintergrund dieser kritischen Selbstzerfleischung nicht zuletzt die repressiven politischen Verhältnisse des beginnenden Prinzipats wirksam sind, darauf hat die Horaz-Forschung

55 Vgl. Gowers 2012 *ad loc.*: »H. sketches the exacting perfectionism of the modern satirist, conceding that Lucilius' inadequacies could be attributed to his rugged historical milieu.« (2012, 332)

56 Gowers *ad loc.* (2012, 333) mit Verweis auf die Verwendung des Verbs in Hor. sat. I,3,123, wo mit »*falce recisurum*« das Stutzen kleinerer Vergehen bezeichnet wird.

57 Auch Emily Gowers kommentiert, Horaz bediene sich eines traditionellen Bildreservoirs für die satirische Produktion, »turning those impulses [i. e. biting and scratching] inwards towards self-laceration« (Gowers 2012, 11). Vgl. bereits Gowers 2005, 52: »a kind of perfectionist self-laceration (the only live victims of contemporary satire are the quicks of the writer's own fingernails)«.

besonderen Nachdruck gelegt.[58] Mit dem gewendeten Griffel ist demnach ein Instrument der Selbstzensur am Werk, ein *stilus*, der das nicht (mehr) Aussprechbare aus dem Text radiert. Beispielhaft für den Einsatz dieses unerbittlichen Korrekturwerkzeugs ist der vielbesprochene ›Höhepunkt‹ der Reisebeschreibung, die Horaz mit seiner fünften Satire vorlegt (Hor. sat. I,5,87): »*mansuri oppidulo, quod versu dicere non est*« – »Wir blieben in einem Städtchen, das im Vers nicht genannt werden kann«.[59] Der Name des Ortes, an dem die im Text geschilderte diplomatische Mission Halt macht, wird zugunsten metrischer Korrektheit aus dem Gedicht gestrichen. Die Stelle verdient Nachdruck: Hier zeigen sich die *Sermones* gerade in ihrem verfeinerten Stilbewusstsein als eine Schreibweise unterdrückter Namen. Die poetischen Verfahren solcher Selbstzensur sind im Folgenden noch genauer zu beleuchten.

Hier möchte ich noch einmal auf die zehnte Satire und ihr Programm der unerbittlichen Selbstkorrektur zurückkommen. Denn an der oben zitierten Passage lässt sich zugleich einmal mehr die charakteristische Gegenwendigkeit der satirischen Schreibart beobachten: Wo sich die horazische Satire mit Nachdruck der buchstäblichen Zensur all dessen verschreibt, was ›über das Vollendete hinausgeht‹ – »*quod ultra/ perfectum traheretur*« (Hor. sat. I,10,70–71) – scheint die *versura* des Verses performativ die Heiligkeit der Versgrenze zu sanktionieren, die von der wuchernden Sprache angetastet wird. Dass indes durch das Enjambement gerade das Vollendete am Anfang des Verses zu stehen kommt, wirft ein ironisches Licht auf den Perfektionismus dieser Schreibart. Einmal mehr zeigt sich hier die »innigste Zwietracht«[60] eines zwischen *versus conclusus* und *oratio soluta* paradox oszillierenden *genus scribendi*. An der Ostentation der *versura* lässt sich demnach zugleich ablesen, was ich als den Kern der satirischen Gegenwendigkeit bezeichnen möchte: die Aufhebung der Aggression in der Selbstreflexivität des Schreibens.

Tatsächlich hat die hier anklingende Theorie der satirischen Schreibart ihren allegorischen Verhandlungsort in der ersten Satire des zweiten Buches (Hor. sat. II,1). Darin findet die charakteristische Janusköpfigkeit der horazischen *satura*, die meine theoretischen Überlegungen bereits Horazens erster poetologischer *parabasis* (Hor. sat. I,4) abgelesen haben,[61] die Gestalt eines poetischen Programms. Dem eingehenden Blick, den ich im Folgenden auf diesen (wörtlich und metapho-

---

58 Ich nenne hier unter den unzähligen Beiträgen zur politischen Dimension der horazischen Satiren die Studien von Oliensis 1998; Freudenburg 2001; Schlegel 2005; Gowers 2009a.

59 Morgan 2000, 113 hat die Stelle als bloßen meta-metrischen Witz im Geiste des Lucilius präsentiert (zu Lucilius' Beschäftigung mit der Ungefügigkeit der Worte s. o. Kap. II.1.4).

60 Agamben 2003, 23; s. o. Kap. I.1.4.2.

61 S.o. Kap. I.1.4.1.

risch) zentralen Text werfen möchte, kommt dabei eine Art Scharnierfunktion zu: Einerseits verdichtet sich in der Eröffnungssatire des zweiten Buches die liminale Dynamik der satirischen Schreibart, der in diesem Kapitel bisher das Hauptaugenmerk galt, zu einem prägnanten Inbild. Darüber hinaus aber rückt mit diesem Programmtext unweigerlich eine neue Dimension der horazischen *satura* in den Blick: ihre Autobiographizität.

3.3 *anceps* – Hor. sat. II,1 als poetologischer Schlüsseltext

Die Schreibszene, die Horaz im letzten *Sermo* seines ersten Buches entwirft, hat die autoaggressiven Züge einer Satire sichtbar werden lassen, der ihre angestammte Unmäßigkeit zum Problem geworden ist. Ebenda – beim poetologischen Problem, das die Satire darstellt – setzt auch das eröffnende Gedicht der zweiten Sammlung an.[62] Dabei ist schon die Form des Textes symptomatisch: Die erste Satire inszeniert nämlich einen für das gesamte zweite Buch wegweisenden Dialog.[63] Ein als Horaz zu identifizierender Satirendichter bittet einen Anwalt namens Trebatius um Rat, denn er sieht sich in eine Schaffenskrise gestürzt (Hor. sat. II,1,1–9):

Sunt quibus in satura videar nimis acer et ultra
legem tendere opus; sine nervis altera quidquid
composui pars esse putat, similisque meorum
mille die versus deduci posse. Trebati,
quid faciam praescribe. ›quiescas.‹ ne faciam, inquis,
omnino versus? ›aio.‹ peream male, si non
optimum erat; verum nequeo dormire. ›ter uncti
transnanto Tiberim, somno quibus est opus alto,
irriguumque mero sub noctem corpus habento.‹

Es gibt Leute, denen ich im Satirischen allzu harsch erscheine und nach deren Meinung ich das Werk über die Regeln hinaus treibe; ohne Spannkraft sei alles, was ich verfasst habe, glaubt die andere Partei, und dass man tausend ähnliche Verse wie meine an einem Tag zusammenreimen könne. Trebatius, was soll ich tun? Gib mir Anweisungen! – ›Ruhe dich aus.‹ – Ich soll also, sagst du, gar keine Verse machen? – ›Das meine ich.‹ – Ich will draufgehen, wenn das nicht das Beste wär; aber ich kann nicht schlafen. – ›Dreimal sollen die, die tiefen Schlaf benötigen, mit Öl eingerieben den Tiber durchschwimmen und mit purem Wein sollen sie vor dem Zubettgehen den Körper anfeuchten.‹

62 Vgl. zu diesem vielbesprochenen Text den Überblick bei Freudenburg 2021, 49–79. Eine eingehende Lektüre der Eröffnungssatire hat in jüngerer Zeit Labate 2016 vorgelegt.
63 Vgl. zuletzt Freudenburg 2021, hier insbes.: 49.

Schon mit den ersten Versen wird klar: Wir haben es bei diesem Dialog einmal mehr mit einer apologetischen Selbstreflexion eines notorisch verrufenen Schreibens zu tun; eines Schreibens, das hier zum ersten Mal unter dem Namen *satura* firmiert.[64] Dabei schwankt diese *satura* in den Augen des Publikums zwischen berüchtigter Schärfe und poetischer Minderwertigkeit: Während die einen den Satiriker für zu offensiv (»*nimis acer*«) halten, und ihm vorwerfen, ›den Bogen zu überspannen‹ (»*ultra/ legem tendere opus*«), kritisieren die anderen die Kunst- resp. Belanglosigkeit seiner Verse. In der Formulierung »*ultra/ legem tendere opus*« klingt dabei einerseits ein für den gesamten Text einschlägiges, gleichsam metaphorologisches, Spiel mit der juristischen Etymologie der *satura* an. Nicht von ungefähr wendet sich der Satiriker an einen berühmten Anwalt.[65] Offenbar steht mit der evozierten Grenzüberschreitung die ›paralegale‹, judizierende Funktion der Satire zur Debatte, bei der schon die erste poetologische *parabasis* angesetzt hatte (Hor. sat. I,4,1–5): das zügellose Brandmarken (*multa cum libertate notare*) von Missetätern, das die lucilianische *satura* von den Alten Komödiendichtern übernommen habe.

Besonderes Augenmerk verdient dabei auch an dieser Stelle die sprechende Komposition: In frappanter Analogie zur oben besprochenen *versura* in der vorausgegangenen letzten Satire des ersten Buches spannt sich das Syntagma hier in einem performativen Enjambement über die Grenze des Verses hinaus, darin die Regel (*lex*) der hexametrischen Form brechend.[66] Damit verdichtet sich hier jene charakteristische Übersetzung der ›Politik‹ in die ›Poetologie‹ der Satire, die man auch den programmatischen Satiren des ersten Buches ablesen kann. Angesichts dieser Kontinuität der satirischen Selbstreflexion gewinnt der zu Beginn des zweiten Buches inszenierte Dialog die Züge eines maskenspielerischen Selbstgesprächs: Im Juristen Trebatius ist demnach in erster Linie die personale Instanz eines abermaligen, diesmal wortwörtlichen Legitimationsversuchs des eigenen Schreibens zu erkennen.[67] Die Dissoziation der Autor-*persona* in einen (dem Ruf nach) politisch

64 Freudenburg *ad loc.* (2021, 54); Martyn 1972, 166.

65 Es geht also um die wortwörtliche Legitimation der Satire. Vgl. zur juristischen Terminologie der Satire Gebhardt 2009, Kap. II; sowie bereits Leeman 1983. Dem ›Gesetzt der Satire‹ bzw. der Frage nach dem (schwierigen) Verhältnis von Gesetz und Satire widmen sich auch Richard A. Lafleur 1981; Muecke 1995; Tatum 1998 und ausführlich Keane 2006, Kap. 3.

66 Auf die Analogie der beiden Stellen macht auch Gowers 2012, 333 aufmerksam.

67 Vgl. demgegenüber die bei Freudenburg (2021, 49) reproduzierte, in der Forschung etablierte Identifikation des Dialogpartners mit dem historisch belegten Anwalt gleichen Namens. Gegenüber der vornehmlichen Beschäftigung mit der Frage, wie sich die inszenierte Rechtsberatung zu den »legal and political realities of 30 BC«, d. h. »the nervous aftermath of Actium« verhalte (Freudenburg 2021, 52), rücke ich hier die selbstreflexiv-poetologische Dimension des Textes in den Vordergrund.

wie poetologisch exzessiven Dichter und einen offiziellen Experten in Sachen gesetzesverletzender Grenzüberschreitung hebt gleichsam die charakteristische innere Zerrissenheit der satirischen Schreibart auf eine textuelle Bühne.

Nicht übergangen werden darf dabei die Komik dieser Selbstdarstellung: Wie sich schon in den oben zitierten Versen andeutet und im Verlauf des Gesprächs noch deutlicher wird, präsentiert sich der Satiriker als ein schwerer Therapiefall; als ein Dichter, dessen übergroße Schreiblust – Trebatius spricht gleich im Anschluss an die zitierte Stelle vom »*tantus amor scribendi*« (Hor. sat. II,1,10) – ans Pathologische grenzt.[68] In der Idee, der dem Satirendichter eigene *amor scribendi* gleiche einer therapiebedürftigen physischen Krankheit, konkretisiert sich hier ein für die Tradition der *satura* einschlägiges Motiv: Bei Horaz gewinnt der Satiriker zum ersten Mal die Züge eines hoffnungslosen Graphomanen. Den gutgemeinten Ratschlägen seines vor den Risiken des Satirenschreibens warnenden Gesprächspartners begegnet Horaz mit dem resignativen Verweis auf seine Neigung (*studium*; Hor. sat. II,1,24–29):

quid faciam? saltat Milonius, ut semel icto
accessit fervor capiti numerusque lucernis;
Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem
pugnis; quot capitum vivunt, totidem studiorum
milia: me pedibus delectat claudere verba
Lucili ritu nostrum melioris utroque.

Was soll ich denn tun? Es hüpft Milonius, sobald sein vom Wein vernebelter Kopf aufgeheizt ist und die Lampen sich verdoppelt haben; Kastor hat seine Freude an Pferden, sein eineiiger Zwillingsbruder am Faustkampf; so viele Köpfe es gibt, so viele tausend Neigungen gibt es. Mich erfreut es, Worte in Versfüße einzuschließen nach der Art des Lucilius, der besser war als wir beide.

Indem das Beratungsgespräch zwischen Horaz und Trebatius immer wieder auf die individuelle Pathologie eines kaum therapierbaren *amor scribendi* zurückkommt, inszeniert die dialogische Selbstreflexion eins ums andere Mal jene Umschlagsbewegung, die sich im Doppelsinn der ersten Verse verdichtet: Die vom Juristen monierte politische Problematik einer aggressiv verurteilenden ›Strafdichtung‹[69] verschiebt sich zur poetologischen Problematik einer pathologischen Lust am

68 Es ist in dieser unbändigen Schreibwut unschwer das Erbe jener charakteristischen Maßlosigkeit der lucilianischen *satura* zu erkennen, die im Zentrum des Lucilius-Kapitels stand (s. Kap. II.1).
69 Hor. sat. II,1,21–23: »›*quanto rectius hoc quam tristi laedere versu/ Pantolabum scurram Nomentanumque nepotem,/ cum sibi quisque timet, quamquam est intactus, et odit*.‹« – »›Wie viel rechtschaffener ist das doch, als mit kränkenden Versen Pantolabus, den Possenreißer anzugreifen oder Nomentanus, den Verschwender, wenn jeder um sich selbst fürchtet und, auch wenn er unangetastet bleibt, dich hasst.‹«

Schreiben; einer maßlosen Produktivität, deren Resultate den stilistischen Ansprüchen der Zeit nicht zu genügen vermögen. Die in diesem perspektivischen Vexierspiel kondensierte Leitfrage nach den Grenzüberschreitungen der Satire erfährt in der unmittelbar anschließenden Passage eine programmatische Neuakzentuierung.

Die Erwähnung des Gattungsbegründers Lucilius wird dort zum Anlass für eine entscheidende Entwicklung des apologetischen Diskurses. Aufgrund ihrer zentralen Relevanz führe ich die in Ausschnitten bereits wiederholt zitierte Stelle hier noch einmal in Gänze an (Hor. sat. II,1,27–41):

> […] *quot capitum vivunt, totidem studiorum*
> *milia: me pedibus delectat claudere verba*
> *Lucili ritu, nostrum melioris utroque.*
> *ille velut fidis arcana sodalibus olim*
> *credebat libris, neque si male cesserat usquam*
> *decurrens alio, neque si bene; quo fit ut omnis*
> *votiva pateat veluti descripta tabella*
> *vita senis. sequor hunc, Lucanus an Apulus anceps;*
> *nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus,*
> *missus ad hoc pulsis, vetus est ut fama, Sabellis,*
> *quo ne per vacuum Romano incurreret hostis,*
> *sive quod Apula gens seu quod Lucania bellum*
> *incuteret violenta. sed hic stilus haud petet ultro*
> *quemquam animantem et me veluti custodiet ensis*
> *vagina tectus* […].

> so viele Köpfe es gibt, so viele tausend Neigungen gibt es. Mich erfreut es, Worte in Versfüße einzuschließen nach der Art des Lucilius, der besser war als wir beide. Der vertraute einst seine innersten Geheimnisse wie treuen Gefährten seinen Büchern an, und weder, wenn es ihm schlecht ergangen war, wandte er sich anderswo hin, noch wenn es ihm gut ergangen war. So kommt es, dass das ganze Leben des Alten, wie auf einer Votivtafel dargestellt, offen liegt. Ihm folge ich nach, ob als Lukaner oder als Apulier, ist unentschieden. Denn der venusische Bauer pflügt ganz nahe an beiden Grenzen. Hierher geschickt wurde er, so besagt es die alte Sage, nach der Vertreibung der Sabeller, damit der Feind nicht durch das leere Land in römisches Gebiet eindringe – sei es, dass der Krieg von der Gewaltbereitschaft des apulischen, oder des lukanischen Stammes drohte.
> Aber dieser Stilus hier wird keinen Lebendigen ohne Herausforderung angreifen und er wird mich beschützen wie ein Schwert, das in der Scheide steckt […].

Im Versuch, seinen unstillbaren *amor scribendi* zu rechtfertigen, stellt sich der Satiriker emphatisch in die Nachfolge des Lucilius. Allerdings handelt es sich nicht um jenen Lucilius, der zu Beginn des vierten *Sermo* in die komische Tradition der aggressiven Spottdichtung gestellt wurde. Vielmehr vollzieht die horazische Satire hier eine in ihrer programmatischen Relevanz kaum zu überschätzende (Gegen-)Wendung von der Aggression zur Autobiographie. Der symbolischen ›Kastration‹ des angriffigen *stilus*, die am Ende der zitierten Passage steht, korrespondiert mithin die dezidierte Umlenkung der Schreibenergie auf die Person des Dichters, wie sie in den ›Tagebüchern‹ des Lucilius verbürgt ist.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Lektüren verdient dabei vor allem die sprechende Bildlichkeit Beachtung, in dem hier das Selbstverständnis des Satirikers zum Ausdruck kommt: Zwar gibt der Satiriker vor, Lucilius zu folgen, jedoch tut er dies – aufgrund der eigentümlichen Lage seines Heimatortes[70] – als »*anceps*«. Deutlicher lässt sich die charakteristische Ambivalenz, mit der einem die horazischen Satiren konfrontieren, kaum zum Ausdruck bringen. Das Doppelköpfige, Zweischneidige, das hier (v. 34) emphatisch am ›unentschiedenen‹ Ende des Hexameterverses (*anceps*) erscheint,[71] verbindet sich dabei mit einer nicht weniger prägnanten Metapher: dem Pflügen an der Grenze (*sub finem*). Im Bild des Pflügens ist das metaphorische Substrat des Schreibens (*exarare*) und seine charakteristische Bewegung aufgerufen.[72] Der Wendung von der Strafdichtung zur Autobiographie, so gibt die Passage zu verstehen, korrespondiert die Überführung der aggressiven Referenz in die ochsenwendige Bewegung des Schreibens. Unverkennbar ist hier jenes subversive Spiel mit dem Ziehen und Aufheben von Grenzen ins Bild gebracht, das die horazische Satire in ihrer prätendierten Genügsamkeit auszeichnet. Das von innertextuellen Schwellen durchzogene Korpus der *Sermones* findet hier mithin eine programmatische Reflexion.

Gerade im Hinblick auf die paratextuelle Natur der *satura* verdient die emphatische Ambivalenz dieser Selbstverortung Aufmerksamkeit: Wie die kleine Digression in die römische Geschichte deutlich macht, situiert sich der Satiriker als venu-

70 Vgl. Erklärung und Deutung(en) der Stelle bei Freudenburg *ad loc.* (2021, 66–67). Angespielt wird an dieser Stelle (Hor. sat. II,1,35) wohl auf den Dritten Samniterkrieg, in dessen Zug Venusia (das heutige Venosa) zu einem Puffer zwischen den verfeindeten Lukanern und Apuliern wurde. Bezüglich des biographischen Informationsgehalts genügt es hier festzuhalten, dass die betonte Ambivalenz der Herkunft – bei aller anscheinenden Richtigkeit der Angaben – ihre literarischen Modelle kennt: Es könnte sich ebenso um eine lucilianische wie um eine catullische Geste handeln. Ersterer attestierte sich eine oskisch-latinische Herkunft, letzterer hatte sabinisch-tiburtinische Wurzeln (vgl. Freudenburg 2010, 277). Dass es sich also auch bei dieser biographischen Auskunft um eine bewusste Selbstinszenierung handelt, berechtigt dazu, von den geographischen Realien abzusehen und die Doppeldeutigkeit (*anceps*) als Inbegriff der horazischen *persona* im Sinne eines poetologischen Hinweises zu deuten. Tatsächlich wäre den etablierten Deutungen der geographischen Angaben, die der Stelle mit ihren Hinweisen auf die notorisch kriegerische Natur der Sabeller eine dezidiert politische Bedeutung ablesen (Muecke 1993, 107; Courtney 2013, 128), entgegenzuhalten, dass auch hier wieder mit der Unentscheidbarkeit des metapoetischen Diskurses zwischen Politik und Poetik gespielt wird. Denn im Ende des Verses – *sub utrumque colonus* (Hor. sat. II,1,35) – ist auch die unentschiedene Position *sub utrumque colon* [κῶλον] mitzuhören; mithin jene syntaktische Ambivalenz, die ich am Beispiel der vierten Satire als Kennzeichen dieser paradox prosaischen Dichtung herausgearbeitet habe (s. o. Kap. I.1.4.1).

71 Die sprechende Position des Wortes bemerkt auch Freudenburg 2010, 276.

72 Auf diese Metaphorik des Schreibens bin ich oben bereits eingegangen (Kap. I.1.4.2). Zu *exarare* als einem Synonym von *scribere* s. TLL s. v. *exaro* 2B.

sinischer Siedler in einem eigentümlichen Zwischenraum; einer unbestimmten Pufferzone, eingerichtet, um die Stadt vor dem feindlichen Ansturm zu schützen. Mit dieser Episode öffnet Horaz den Blick auf jenen Schwellenraum, in dem sich (und den) die *satura* in ihrer genuinen ›Paratextualität‹ konstituiert. Ganz wie der Satiriker, der sich hier präsentiert, ist seine Dichtung in mehrfacher Hinsicht in einem Neben (*para*) angesiedelt: neben dem Kanon der etablierten Formen, aber dennoch nicht außerhalb des literarischen Betriebes (Hor. sat. I,4; I,10); neben den Mächtigen und Einflussreichen seiner Zeit, aber dennoch nicht beteiligt am politischen Geschehen und im entscheidenden Moment außen vor (Hor. sat. I,5; I,9). Damit wird deutlich: Im Selbstportrait des pflügenden Satirikers verdichtet sich die gegenwendige Dynamik einer von Grenzen besessenen Schreibart, wie sie uns in den bisherigen Lektüren als Charakteristikum des ersten Satirebuches begegnete, zu einer komplexen metapoetischen Allegorie. Ich möchte den Implikationen einer Schreibweise, die ›an der Grenze pflügt‹ (*sub finem arat*), noch etwas weiter nachgehen.

Wie sich an der zitierten Passage zugleich zeigt, ist die boustrophedische Bewegung der horazischen Satire von ihrer Depotenzierung nicht zu trennen: Anstatt seinen eigenen Griffel wie ein Schwert gegen den Feind zu richten, sieht sich der Satiriker in seiner Rolle eines harmlosen Siedlers vielmehr der Angriffslust der Feinde ausgesetzt. Abermals deutet sich hier jene Umwendung der Aggression gegen den schreibenden Satiriker an, die in der zehnten Satire des ersten Buches als verkehrter Griffel zum Inbegriff einer neuen, schweigsamen Satire wurde. Wie gesehen, verbindet sich in diesem ganze Wörter aus dem Text tilgenden Schreibwerkzeug stilistische Politur untrennbar mit der (Selbst-)Zensur des Unaussprechlichen.

Tatsächlich lässt sich die Eröffnungssatire des zweiten Buches nicht zuletzt als bildliche Reflexion dieser spannungsvollen ›Sublimierung‹ der *satura* vom aggressiven zum poetisch anspruchsvollen Schreiben lesen: Dass der Satiriker *sub finem arat*, gibt sich nämlich zugleich als Denkbild für das eigentümlich Unterschwellige, eben: Subliminale seiner scheinbar harmlosen Gespräche (*sermones*) zu verstehen. Der unterdrückte Ortsname (Hor. sat. I,5,87) ist für solcherlei Unterschwelligkeit ein perfektes Beispiel: Wie die Kommentator:innen der fünften Satire herausgearbeitet haben, wimmelt der Text nämlich nur so von Anspielungen und Hinweisen darauf, dass die Reisenden in Richtung von Horaz' Heimatstadt Venusia unterwegs sind.[73] So spricht der Erzähler von den »bekannten Bergen«, die sich ihm zeigen (*montis notos* Hor. sat. I,5,77–78), und umspielt den Namen Venusias mit der Anekdote eines ausgebliebenen Schäferstündchens, das den ›Liebeshungrigen‹ (»*intentum Veneri*«

73 Gowers 1993a, 76–77; Freudenburg 2001, 54.

Hor sat. I,5,84) mit unerfülltem Begehren entschlafen lässt – um ihn, nach einem feuchten Traum, mit beflecktem Hemd und Bauch wieder erwachen zu lassen.[74] An solcherlei Suggestivität zeigt sich die Zweischneidigkeit der Sublimierung, der sich die horazische Satire mit ihrem zensierenden Griffel verschreibt: Mit der stilistischen Korrektheit einher geht nicht die Reinheit, Klarheit und Lauterkeit des satirischen Textes, sondern das unterschwellige, subliminale Fortwirken des Unterdrückten.[75] Auch in diesem Sinne ist das Pflügen (als Schreiben) unter der Grenze (*sub finem*) zu verstehen, auf das sich der Satiriker zu Beginn des zweiten Buches verpflichtet.

Die ominös-abwesende Präsenz Venusias in der fünften Satire ist vor allem deshalb ein einschlägiges Beispiel für die *conditio*[76] der neuen Satire, weil sie auf den bislang unterbelichtet gebliebenen Hauptpunkt jenes Selbstportraits führt, das die Eröffnungssatire des zweiten Buches entwirft: die autobiographische Dimension des satirischen Schreibens.[77] Um die intensiv diskutierte Frage nach dem Autobiographismus der horazischen Satiren mit den bisherigen Überlegungen dieses Kapitels engzuführen, muss ich an dieser Stelle noch einmal etwas ausgreifen.

3.3.1 Ausgriff: Horaz’ Autobiographie

»Wenn […] auf das Werk eines Autors die drei Bestandteile des Kompositums ›Auto-Bio-Graphie‹ zutreffen«, so hat Melanie Möller formuliert, »dann ist es Horaz. Er schreibt sein Leben.«[78] Tatsächlich ist die Frage nach der autobiographischen Dimension von Horaz’ literarischem Werk bis in die jüngste Zeit eines der vordringlichen Themen der latinistischen Forschung.[79] Gerade das erste Buch der *Satiren*

---

74 Hor. sat. I,5,83–85: »*somnus tamen aufert/ intentum Veneri; tum immundo somnia visu/ nocturnam vestem maculant ventremque supinum.*«

75 Vgl. in diesem Sinne auch Gowers’ grundlegende Bemerkung zur ›Sprachpolitik‹ des ersten Satirenburches: »But the most significant names are among those omitted: Cicero, M. Varro, Lucretius, Bion, Venusia, Philippi, the pest (1.3 *notus mihi nomine tantum*), *satura* itself.« (Gowers 2012, 15).

76 Ich verwende den Begriff der ›Bedingung‹ (eigtl. *condicio*) hier in der ›falschen‹, kirchenlateinischen Schreibweise, nicht um der Gewohnheit Willen, sondern weil es sich um einen allzu passenden *pun* auf die kulinarische Metaphorik der Satire handelt: Als Substantiv zu *condio* (würzen) meint *conditio* wörtlich die eigentümliche Würze.

77 Tatsächlich ist es das Bekenntnis zu einer lucilianisch inspirierten Autobiographik, das die Horaz-Forschung an der zitierten Stelle vor allem interessiert hat. Vgl. exemplarisch Harrison 1987; Freudenburg 2010.

78 Möller 2014, 348.

79 Zuletzt hat Labate 2016 der Frage nach der autobiographischen Selbstdarstellung in den Satiren eine eingehende Betrachtung gewidmet. Dieser Frage inhärent ist dabei eine unentrinnbare Pro-

erschien schon den antiken und, in der Folge, auch den nachantiken Leser:innen als ein autobiographisches Zeugnis *par excellence*. Schließlich spricht in ihnen nicht nur ein subjektives Dichter-Ich, sondern dieses Ich berichtet auch an verschiedenen Stellen von seiner Laufbahn, deutet die Kindheit in Venusia an, seine Erziehung durch den Vater (einen Freigelassenen), schildert die Bekanntschaft mit den Dichtern Vergil und Varius, die schicksalhafte Begegnung mit dem zukünftigen Gönner Maecenas und das Leben als Angehöriger seines Kreises.[80] Während man bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts selbstverständlich von der Identität dieses Sprechers mit dem empirischen Dichtersubjekt ausging, kaprizierte sich die jüngere Forschung auf eine strikte Trennung der satirischen *persona* vom historischen Autorsubjekt.[81]

Diesem Entweder–Oder in der autobiographischen Frage begegnet Gowers mit ihrer aufschlussreichen Lektüre des ersten Buches horazischer *Sermones*.[82] Sie setzt der »Orthodoxie« der *persona*-Theoretiker, der zufolge die satirische Dichterfigur ein generisches Konstrukt aus stilisierten Stereotypen sei, eine Rehabilitierung des Autobiographischen als der »treibenden Kraft«[83] des ersten Satirebuchs ent-

---

blematik: Tatsächlich sind die allermeisten biographischen Daten, welche uns zu Quintus Horatius Flaccus überliefert sind, seinem literarischen Werk entnommen. Auch die Horaz-*vita*, welche uns von Sueton überliefert ist, stützt sich ganz offensichtlich auf die Texte des Dichters und fügt nur einzelne, überaus unglaubwürdige brisante Details zum Privatleben hinzu. Vgl. die Diskussion bei Fraenkel 1957 (insbes. 1–2).

80 Ich halte mich, wie im Folgenden noch deutlich werden wird, in diesem Exkurs vor allem an den wegweisenden Beitrag von Emily Gowers (2003). Vgl. einführend auch Gowers 2012, 2–6. Noch Zetzel (1980) entdeckt in der sukzessiven Lektüre der Satiren ein biographisches Narrativ (die Aufnahme des Sprechers im Maecenas-Kreis). Dem schließt sich Freudenburg (1992) in seiner Hervorhebung des ›progressiven Arrangements‹ des ersten Buches an, wohingegen Cucchiarelli (2001, 92–102) eine allmähliche Aushöhlung der anfänglich aggressiven (Diatribe-)Stimme durch Ironie nachzuzeichnen versucht. Vgl. neben Martindale 1993, 11; Oliensis 1998, 15; Habash 1999, 295; Henderson 1999, 184 auch den Forschungsüberblick bei Muecke 2007.

81 Die erste konsequente Anwendung des *persona*-Konzepts auf das Textkorpus der römischen Satire hat, im Anschluss an Winkler 1983, Susanna Braund am Beispiel von Juvenal vorgelegt (Braund 1988); eine spätere Studie weitet dies auf die anderen Satiriker aus (Braund 1996). In Bezug auf Horaz haben insbesondere Freudenburg 1993, 3–51, Schlegel 1994 sowie Keane 2002 für die künstliche Konstruktion einer satirischen ›Maske‹ plädiert (vgl. aber, kritischer, Keane 2006, 8–10). Zu den verschiedenen Lesarten der horazischen Satire zwischen authentischer Autobiographie und maskenspielerischer Inszenierung auch Sharland 2010, 59–65. Vermittelnd zwischen den Extremen von absoluter Künstlichkeit der *persona* und radikaler Authentizität des Dichter-Ichs gibt sich Oliensis (1998, 2): »Horace is present in his personae, that is, not because these personae are authentic and accurate impressions of his true self, but because they effectively construct that face.« Vgl. zur Relevanz des *persona*-Konzepts für die Frage nach antiken Autobiographien oder Autofiktionen auch Möller 2019, 694–695.

82 Gowers 2003.

83 Gowers 2003, 56.

gegen. Ohne den dominierenden Charakter der Unordnung und Desorganisation zu leugnen, betont sie die Existenz eines konsistenten biographischen Narrativs, das sich aus den »verstreuten Bruchstücken« (»jumbled fragments«)[84] kombinieren lasse. Entgegen der verbreiteten Lesart, welche klar begrenzte autobiographische Passagen in einzelnen Gedichten ausmacht, die neben anderen Themen (Philosophie, Anekdoten, Literaturkritik) stehen, schlägt Gowers vor, die ›Autobiographizität‹ der Satiren tiefer zu legen und auf alle Gedichte auszuweiten.[85] Das »*Qui fit?*« (»Wie kommts?«), mit dem die aller erste Satire anhebt (Hor. sat. I,1,1), wäre demnach zugleich als eine Frage nach dem biographischen Gewordensein des Autors zu verstehen[86] – wobei mit der unmittelbar darauffolgenden Anrede »*Maecenate*« quasi im gleichen Atemzug das Ende der Geschichte, Horaz' Ankunft im Maecenas-Kreis, vorweggenommen wird.[87] Über das ganze erste Satirenbuch verstreut lägen die Fragmente dieser Autobiographie, welche Gowers Stück für Stück zu dem zusammenklaubt, was die überlieferten Dichterviten unter dem Namen Horaz berichten.[88]

Tatsächlich kann man die horazischen Satiren über solcherlei historische Dechiffrierarbeit hinaus als ein autobiographisches Masken- und Versteckspiel auf-

84 Gowers 2003, 58.

85 Vgl. die Rede vom Autobiographischen als »something global, soaked into the fabric of the whole book« (Gowers 2003, 59).

86 Vgl. Gowers 2003, 66: »*Qui fit* can be read, then, as the wrapper for a very oblique personal tale about how Horace came to be what he is today, a ›just-so story‹ about his survival and refashioning.« Unterstellt man dem ersten Buch der *Sermones* in dieser Weise ein biographisches Masternarrativ, werden auch die charakteristischen Gegen- und Zwischenfragen in den Texten zweideutig. *Qui fit?* wird damit zur Leitfrage des ganzen Satirebuches, das als eine Reihe unzufriedenstellender Aitiologien lesbar ist. Dieser investigative Gestus passt immerhin zu Horaz' Beruf zur Zeit der Entstehung von Sat. I: Er war *scriba quaestorius*, eine Art Sekretär-Investor in Fiskalangelegenheiten (vgl. Gowers 2003, 67). Ebendiese ›Geheimniskrämerei‹ wird mit der poetologisch zentralen Sat. II,1 als eine autobiographische Schreibweise in die Tradition des Lucilius gestellt.

87 Vgl. die prägnante Formulierung von Gowers (2003, 65), welche in dieser Vorwegnahme eine Figur der radikalen Verkehrung erkennt: »So in a perverse way Horace is beginning at the end of his story, and there is a conclusion already waiting to be drawn: he has arrived; he is talking to Maecenas.«

88 Bei allem Respekt vor dem wichtigen Beitrag, den Gowers' Aufsatz zur Horazfoschung und den Fragen der *persona*-Theorie leistet, sei hier doch angemerkt, dass die biographische Dechiffrierarbeit da und dort zu positivistischen Spekulationen entgleist; etwa, wenn die Verfasserin unter erheblichem Aufwand versucht, im in Sat. I,6 präsentierten historischen Abriss aus der Frühgeschichte der Republik alle Figuren als Decknamen für Weggefährten, Widersacher, Zeitgenossen des Horaz zu entlarven (Gowers 2003, 80). An solchen Stellen zeigt sich die problematische Nähe dieser tiefergelegten *lectio autobiographica* zum althergebrachten Lektüreverfahren der Scholiasten und Dichterbiographen.

fassen. Melanie Möller deutet dies an, wenn sie ihre Überlegungen zum »Maskenbildner« Horaz mit der Bemerkung abschließt: »Horaz betreibt, mit Paul de Man, ein ›De-Facement‹ im besten Sinne des Wortbildes, da er sein Selbst im Dichten recht eigentlich zum Verschwinden bringt.«[89] Der Verweis auf Paul de Man sei expliziert: In einem berühmten Aufsatz hat de Man die Prosopopoiia als Trope der Autobiographie lesbar gemacht:[90] Der Selberlebensbeschreiber ruft die Figuren seiner Vergangenheit auf, er wendet sich ihnen zu (Apostrophe, *aversio*), um von ihnen Auskunft über sich zu erhalten. Er bildet also Masken (πρόσωπον ποιεῖν), die er in seinem Namen sprechen lässt: »Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.«[91] Solcherlei Rhetorisierung der Autobiographie unterläuft die Differenz von Dichtung und Wahrheit von vornhinein. Das Maskenspiel im Namen des Autors ist freilich nicht auf die autobiographische Gattung im engeren Sinne beschränkt. Vielmehr handelt es sich, wie de Man unterstreicht, um »eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt«.[92] Zugespitzt formuliert, besagt die Tatsache, dass Horazens *Satiren* sich der Rhetorik der Autobiographie bedienen, nicht mehr (und nicht weniger), als dass es sich dabei um Literatur handelt, insofern die Lektüre eines poetischen Textes immer auch mit der Ausdeutung des Autornamens konvergiert.

Tatsächlich, so lässt sich vor dem Hintergrund der de Man'schen Überlegungen sagen, kultivieren die *Sermones* die kontinuierliche Selbstverständigung: Mit seinen rhetorischen Fragen, allen voran dem eröffnenden »*Qui fit?*«, wendet sich der Satiriker an ein fingiertes Gegenüber, um damit ein über das gesamte Buch fortdauerndes autobiographisches Maskenspiel zu eröffnen.[93] Dass die autobio-

89 Möller 2014, 349; vgl. auch Möller 2019, 695. Ellen Oliensis hat, ohne auf de Man Bezug zu nehmen, »face-saving and self-defacement« als Kennzeichen der horazischen Satiren herausgearbeitet (Oliensis 1998, Kap. 1).

90 de Man 1993; Tatsächlich verzeichnet Gowers (2003, 56, Anm. 7) de Mans Aufsatz in einem Katalog ›jüngerer‹ Forschung zur Autobiographie, ohne allerdings auf die Produktivität des Prosopopoiia-Theorems für die Lektüre der horazischen *Satiren* einzugehen.

91 de Man 1993, 140.

92 de Man 1993, 134.

93 Der Name dieser rhetorischen Figur, ἀποστροφή/*aversio*, birgt dabei eine für die Poetologie der Unform wichtige Implikation: Die Wendung (*versio*) hin zu einem angesprochenen Gegenüber vollzieht sich als *Abkehr* vom ›eigentlichen‹ Gegenstand der Rede. Indem sich der Rhetor an einen fingierten Gesprächspartner richtet, lenkt er, so will es die Theorie der Apostrophe, die Aufmerksamkeit vom zielstrebigen Verlauf der Argumentation ebenso ab wie er sich von seinem eigentlichen, realen Publikum wegwendet, um für einen Moment der lebhaften Präsenz des gebildeten Gesichts die Bühne zu überlassen. Dieser Umstand verdient hervorgehoben zu werden. Denn erst vor dem skizzierten Hintergrund wird die subversive Dimension eines Schreibens ersichtlich, das

graphische *aversio* als charakteristische Figur der horazischen Satire zu begreifen ist, wird nicht zuletzt beim Blick auf das zweite Buch der *Sermones* plausibel. Wie nämlich bereits an der eröffnenden Satire deutlich wurde, spezialisieren sich Horaz' *Sermones* im zweiten Buch auf die maskenspielerische Inszenierung von (Selbst-) Gesprächen: Das ›starke Ich‹ dieser Texte spaltet sich auf in eine unübersichtliche Vielzahl von *personae* und Typen, darunter ein Bauer, ein stoischer Eiferer, ein Gourmand, Odysseus, ein aufmüpfiger Sklave sowie ein komischer Dichter und Partygänger; eine Fülle, die jeglichen Moralismus zugunsten einer komplexen Perspektivik unterläuft, ja mitunter gar den Satiriker selbst zum »target of satire« werden lässt.[94] Kirk Freudenburg hat denn im zweiten Buch der *Sermones* auch vollkommen zu Recht das dialogische Erbe der varronischen *Menippeen* erkannt; freilich ohne dabei die autobiographische Frage in den Blick geraten zu lassen.[95] Letzteres leistet Stephen Harrisons Aufsatz über »Author and speaker(s) in Horace's *Satires* 2«:[96] Dem Tenor einer Forschung, die an dieser zweiten Satirensammlung vor allem die »mimetic skills« des Autors hervorhob, also die Tatsache, dass Horaz darin eine bunte Schar verschiedener Figuren portraitiere, die seine eigene, vorher so prominente Person von der Bühne verdrängen, hält Harrison überzeugend seine Lektüre des Buches entgegen. Ihr zufolge handelt es sich auch bei den vom Autor ›Horaz‹ unterschiedenen Sprechern im Buch um *personae*, in denen Aspekte seines Charakters zur Darstellung kommen.[97]

Die Bedeutung von Gowers' zehn Jahre älterem Beitrag wiederum liegt darin, dass er es erlaubt, die autobiographische Maskerade des zweiten, ›menippeischen‹ Satirenbuches im Versteckspiel der ersten Satirensammlung vorbereitet zu sehen. In diesem Sinne sei hier der Versuch unternommen, die an der zweiten horazischen Satirensammlung zu beobachtende Aufspaltung des Autors in eine Vielzahl von Redemasken als Konsequenz jener autobiographischen Gegenwendigkeit lesbar zu machen, die bereits dem ersten Buch eigen ist.

---

als eine einzige, fortgesetzte Selbstansprache zu lesen ist. Weit davon entfernt, durch den Kunstgriff der Apostrophe lediglich eine pathosgeladene Abwechslung in den Diskurs zu bringen, erweist sich die Figur in den horazischen Satiren als generativer Motor einer über zehn Gedichte dauernden autobiographischen Digression.

94 Vgl. zu dieser Charakteristik des zweiten Buches Keane (2006, hier: 22; 89; 120–122), die in der Marginalisierung und Selbstinkriminierung des Autors in erster Linie eine Reaktion auf die von den Repressionen des Prinzipats verursachte Unmöglichkeit des Satirenschreibens erkennt. Freudenburg 2021, 1–15.

95 Freudenburg 2013, insbes. 313–326.

96 Harrison 2013.

97 Harrison 2013, 153: »most of these speakers […] represent aspects or potential aspects of Horace's character, and that characters other than the poet-narrator may in fact ›reveal‹ just as much about him as his own first-person voice.«

3.3.2 *invenias etiam disiecti membra poetae*?

Mit Emily Gowers werden die horazischen Satiren also als »Fragments of Autobiography«[98] lesbar, als die Bruchstücke eines unterdrückten und deshalb lückenhaften Lebens.[99] Damit wirft die von Gowers stark gemachte Lesart der *Sermones* nicht zuletzt ein neues Licht auf jene Passage der vierten Satire, die ich ins Zentrum meines theoretischen *Versuchs* gerückt habe: »*invenias etiam disiecti membra poetae*« – »Du wirst noch immer die Glieder des zerstückelten Dichters finden« (Hor. sat. I,4,62) wird damit zur präzisen Leseanweisung eines satirischen Textes, der sich seiner selbst als einer inszenierten Dissoziation der Autorpersona bewusst ist.[100] Im Hinblick auf den programmatischen Anschluss der horazischen Satire an den Sichselberschreiber Lucilius bedeutet dies: Das prominente, aufdringliche, angriffige, obszöne Ich der lucilianischen Satire, in deren autobiographische Tradition sich Horaz stellt, ist im ersten Buch der *Sermones* einer radikalen Fragmentierung anheimgefallen.

Ein eindringliches Beispiel für die poetische Erscheinungsweise dieser Zerstückelung ist der Beginn der siebten Satire, einer scheinbar beiläufigen Feldlager-Anekdote. Verteilt über den ersten, die Protagonisten der erzählten Posse exponierenden, Vers versteckt sich hier nämlich das Wort *Philippi* (Hor. sat. I,7,1: »*Proscripti Regis Ru**pili pus*** […]«): der Name jener schicksalhaften Schlacht also, in der Horaz – wie er an verschiedenen Stellen seines Werks wissen lässt[101] – auf der falschen Seite (der Caesarenmörder) gekämpft hat.[102] Die repressiven politischen Umstände, die solch verborgene Anspielungen motivieren, sind intensiv besprochen worden.[103] Mir ist es hier vor allem um das poetische Verfahren zu tun, das der Unterdrückung

---

98 Gowers 2003.

99 Vgl. Gowers 2003, 59: »This is in many ways a suppressed life, and it takes outside or retrospective knowledge […] to fill in the gaps.«

100 Mit dieser poetologischen Zuspitzung gehe ich über Gowers' Beitrag hinaus, die – erstaunlicherweise – aufgrund ihrer Konzentration auf den historisch-politischen Kontext des horazischen Schreibens an der allzu passenden Formulierung der vierten Satire vorbeigeht. Tatsächlich zeigt sich hier exemplarisch ein Problem der Horaz-Forschung, nämlich ihre Tendenz, immer nur *entweder* die ›Politik‹ *oder* die ›Poetik‹ der Satire in den Blick zu nehmen, ja mitunter sogar, im Sinne des New Historicism, erstere gegen letztere auszuspielen. Problematisch ist dies deshalb, weil – wie gerade an Horaz deutlich wird – der springende Punkt des satirischen *genus scribendi* die zeugmatische Verquickung des Politischen mit dem Poetologischen ist.

101 Vgl. Gowers 2002. Anspielungen auf den Einsatz als Militärtribun unter Brutus und die glückliche Flucht aus der Schlacht (d. h. den Seitenwechsel zu Octavian) finden sich in Hor. sat. I,6,46–48; carm. II,27; carm. III,4,26; epist. II.2.49 und epod. IV,20 (zu letzterer vgl. ausführlich Citroni 2000).

102 Vgl. Gowers 2003, 82; zur siebten Satire auch insbes. Citroni 2000, Gowers 2002, 153.

103 Ich verweise hier neben den bereits genannten insbesondere auf die erhellende Lektüre der siebten Satire von Schlegel 1999; vgl. zur Gewaltsamkeit der Stelle auch Keane 2006, 55.

des Unsagbaren korrespondiert: Es ist die Zerstückelung des verdrängten Namens in seine unnachweislich nachweislichen Bestandteile: So augenfällig die Präsenz des (einmal entdeckten) Wortes im Text ist, so wenig lässt es sich, mit Sicherheit, auf die Intention des Autors zurückführen.[104] Vielmehr bleibt es in seiner Aussagekraft irreduzibel implizit. Horaz betreibt mithin ein denkbar radikales *defacing*, er überantwortet sich dem Gegensinn einer im Untergrund der Texte rumorenden Schrift. Ich möchte dem Anagramm als dem spezifischen *modus autobiographicus* der horazischen Satire noch einige weitere Bemerkungen widmen.

Tatsächlich ist der eröffnende Vers der siebten Satire nicht die einzige Stelle, an der das besagte Unwort anklingt: Die echoende Erwähnung der »Augenkranken«, *lippi*, im dritten Vers (Hor. sat. I,7,3), erinnert uns daran, dass in den durch das erste Satirenbuch verstreuten Hinweisen auf Augenleiden schon die längste Zeit der Nachklang des nie genannten Namens durch den Text hallt (Hor. sat. I,1,120: »*Cri**spi**ni scrinia **lippi** com**pil**asse*«; I,5,49: »*namque **pi**la **lippi**s inimicum*« u. ö.).[105] Indes wäre es verfehlt, die Variationen der Silbe *-lip* oder *pil-* auf den autobiographischen *locus* Philippi zu reduzieren. Die Prägnanz des ersten Beispiels anagrammatischen ›Recyclings‹ liegt vielmehr gerade darin, dass hier die implizite Referenz auf den historisch-politischen Schauplatz von der Selbstreferenz einer sich in unaufhörlichen ›Kompilationen‹ ergehenden Sprache ununterscheidbar wird. In ähnlicher Weise hat man zwar durchaus zu Recht auf den (a-)politischen Subtext all der Triefäugigen (*lippi*), selbstverschuldet Sehbehinderten, im ersten Satirenbuch hingewiesen.[106] Dabei darf man indes nicht übersehen, dass in der aufdringlichen Rekurrenz des Adjektivs *lippus* (»a crucial word in *Satires* I«[107]), insofern es verwandt ist mit gr. λίπος: Fett, auch ein fortgesetzter *pun* auf die notorische Nahrhaftigkeit der *satura* vorliegt. An der unbekömmlichen Schwere des generischen Erbes arbeiten sich die horazischen Satiren nicht weniger ab, als an den Politika der Auto(r)biographie.

Was an diesen anagrammatischen Befunden nicht zuletzt deutlich wird, ist die Unkontrolliertheit jenes ›rezyklierenden‹ Letternwechsels, den die erste Satire mit der buchstäblichen Plünderung der *scrinia Crispini lippi* zur Schau trägt: Das anagrammatische Verfahren ist – *pace* Gowers – keine Angelegenheit von »verbal

104 In nur teilweise stichhaltiger Kritik an Gowers (2002) hat Ellen Olienis (2009, 7–8) das Beispiel des Philippi-Anagramms als exemplarischen Fall für das nicht intentionalistisch zu fassende textuelle Unbewusste in der lateinischen Dichtung präsentiert.

105 Vgl. auch Hor. sat. I,3,25; zur Programmatik des augenkranken, blinden Satirikers in sat. I,5 Gowers 1993a; Hooley 2007, 53; Gowers 2012, 187.

106 Gowers 2002; 2012, 85, 126, 193–194, 254; zur ›emblematischen‹ Prominenz von Augenkrankheiten in der römischen Satire s. Farrell 2007, hier: 181 sowie Barchiesi und Cucchiarelli 2005, 215 und Cucchiarelli 2007, 168.

107 Gowers 2012, 126 (*ad* Hor. sat. I,3,27).

neatness«,[108] es ist vielmehr alles andere als ›neat‹ (säuberlich). Wie das Beispiel der *pil-lippi*-Variationen zeigt, ist der satirische Text geradezu besudelt von unordentlich verteilten Resten nicht vollständig verwertbaren Wortmaterials.

Nicht weniger bezeichnend für diesen, anagrammatischen, Zustand des satirischen Textes ist das Beispiel der fünften Satire, von deren autobiographischer Dimension oben bereits die Rede war.[109] Wie aufmerksame Leser:innen nämlich zu Recht hervorgehoben haben, häufen sich an der besagten Stelle des Textes, als es um und auf den ungenannten, ›unsagbaren‹ (Heimat-)Ort zugeht, auf suggestive Weise die v-Wörter: ***v**isu*, ***ves**tem*, ***ven**trem*, ***v**iginti*, ***ve**rsu*, ***ven**it **v**ilissima*, ***v**iator* (Hor. sat. I,5, 84, 85, 86, 87, 88, 90).[110] Gleichsam stotternd scheint sich in diesen durch den Text verstreuten Anklängen der unterdrückte Name des Ortes (Venusia) unterschwellig zur Geltung zu bringen.

Tatsächlich hat die *conditio anagrammatica* des satirischen Textes, die diffus-zerstreute, unterschwellige Präsenz des Unnennbaren, an der besagten Stelle der fünften Satire zugleich ihre prägnante Reflexion. Die oben nur kurz berührte Anekdote vom ausgebliebenen Schäferstündchen ist nämlich auch über das Wortspiel mit dem Namen Venusias hinaus für das Selbstverständnis der horazischen Satire von programmatischer Bedeutung: So ist im feuchten Traum des sitzengelassenen Satirikers unschwer ein selbstironisches Kokettieren mit dem Unvermögen zum tatsächlichen Akt zu erkennen. Wie die digressive Reise der fünften Satire nicht an ihr eigentliches Ziel gelangt, sondern vom Weg abbiegt und verfrüht abbricht,[111] so verfehlt auch die erotische *intentio* des Autors ihr Objekt.[112] Über solcherlei humoristische Depotenzierung der Satiriker-*persona* hinaus aber[113] gibt sich das Ausbleiben des (penetrativen) Verkehrs und die dadurch verursachte Besudelung des Körpers durch einen unbewussten Samenerguss als äußerst präzise Allegorie auf die *conditio* der selbstbewusst-kastrierten Satire zu lesen: Die phalloklastische Sublimierung der *satura* zum Schreiben mit stumpfem Griffel, wie sie im ausgeblie-

---

108 Gowers 2012, 85.

109 Vgl. zum Autobiographischen neben Gowers 1993a bereits Fraenkel 1957, 105–112; Ehlers 1985 sowie (mit besonderem Blick aufs Politische) Reckford 1999 und Schmitzer 2009.

110 Gowers 2009b, 53. Im Anschluss an Gowers (1993a) hat auch Freudenburg (2001, 54–55) auf die Suggestivität der *ven*-Assonanzen aufmerksam gemacht. Allerdings reduziert er die Passage dabei auf einen unterdrückten erotischen Subtext (Venus).

111 Gowers 1993a.

112 Zum Spiel der fünften Satire mit enttäuschten Erwartungen vgl. die rezeptionsästhetische Lesart von Freudenburg (2001, hier: 55), dem die metapoetische Prägnanz der Anekdote im Hinblick auf die anagrammatische Faktur des satirischen Textes allerdings ebenso entgeht wie den anderen Kommentator:innen des Textes.

113 Vgl. zu dieser – etablierten – Perspektive auf die Selbstdarstellung in der fünften Satire und deren komische Vorbilder Reckford 1999, 553–544; Ferriss-Hill 2015, 88.

benen *coitus* reflektiert ist, geht hier einher mit einer buchstäblichen Dissemination des Unterdrückten durch und über das satirische *corpus* (»*vestem maculant ventremque*«; Hor. sat. I,5,85).[114] Die anagrammatische Befleckung des satirischen Textes als Konsequenz eines Schreibens mit unterdrückten Namen hat in dieser Anekdote also ihre denkbar klare Reflexion.

Bleiben wir noch einen Moment beim Beispiel der fünften Satire. Die Art und Weise, wie sich hier der umgewendete *stilus* des Satirikers als eine radikale Fragmentierung seiner Autobiographie in den Text einträgt, ist für die Dynamik der horazischen *satura* von einschlägiger Bedeutung. Tatsächlich sind gerade dort, wo der korrigierende Griffel am deutlichsten zum Einsatz kommt – im ostentativen Übergehen der Ortsbezeichnung – allzu leicht (*perfacile*) die durch die Verse verstreuten Glieder des zerstückelten Namens zu entdecken: »*mansuri oppidulo, quod* ***ve****rsu dicere* ***no****n est,/* ***s****ignis perfacile est:* ***ven****it* ***v****ilis****sima*** *rerum*« (Hor. sat. I,5,87–88). Die aus dem Text gestrichene, verdrängte Erinnerung an die eigene Vergangenheit ist hier als latente, in ihrer Abwesenheit anwesende Inschrift lesbar, das heißt: zusammenzustückeln aus zersprengten Bruchteilchen.

Angesichts dieser anagrammatischen Dissoziation gewinnt das Prädikat des Hauptsatzes (*mansuri*) eine zusätzliche Bedeutung: Nicht nur das Verweilen (*manere*) scheint hier auf den Begriff gebracht, sondern auch die zergliedernde Tätigkeit des Textes: das Zerfressen (*mandere*) der Wörter in ihre elementaren Bestandteile.[115] Das absichtliche Verg*essen*, das die Satiren praktizieren, hat an dieser Stelle mithin seine metaphorische Reflexion: Die Verdrängung des Unsagbaren wird hier als missglückte Einverleibung unverdaulicher Namen kenntlich. Diese scheinbar mutwillige Lesart gewinnt an Plausibilität, wenn man sich den berühmten Vergleich in Erinnerung ruft, mit dem Horaz in der aller ersten Satire die ›Didaxe‹ seines Werkes in ein Bild bringt. Um die programmatische Stelle noch einmal zu zitieren:[116] »*ut pueris olim dant crustula blandi/ doctores, elementa velint ut discere prima*« – »wie mitunter schmeichelnde Lehrer den Jungen Zuckergebäck geben, wenn sie wollen, dass sie die Buchstaben des Alphabets lernen.« (Hor. sat.

---

114 Beschönigt zum »mit Muttermalen übersäten«, ansonsten aber tadellosen Körper des Satirikers begegnet uns dieses Selbstbild in der anschließenden sechsten Satire (Hor. sat. I,6,66–67 »*velut si/ egregio inspersos reprehendas corpore naevos*«).

115 Die beiden Verben (*maneo* und *mando*) bilden dasselbe Partizip Futur Aktiv (*mansurus*). Die hier nur unterschwellige Leiblichkeit drängt sich gleich im Anschluss in den Vordergrund, wenn der Dichter vom hervorragenden Brot spricht, das die ungenannte Ortschaft zu bieten hat (»*panis longe pulcherrimus*«; I,5,89).

116 Gowers (2003, 69–71; 2012, 69–70) erkennt in der elementaren Stufe der Erziehung, die hier aufgerufen wird, auch eine Metapher, in der Horaz den Beginn seines Werkes (Satiren) mit der frühen Phase seiner Biographie verschränkt.

I,1,25–26) Die Szene präsentiert das Erlernen des Alphabets als buchstäbliche Einverleibung der Buchstaben; geistige und körperliche Aneignung werden hier untrennbar verbunden. Dass die *prima elementa* ihrer Inkorporation allerdings gewisse Widerstände entgegensetzen, zeigte sich schon mit Blick auf die zurückbuchstabierende Gegenwendigkeit der Gedichtübergänge im ersten Buch.[117] Dieser Befund bestätigt sich angesichts des zergliedernden *autobiographein* der Satiren: Die anagrammatische Dynamik der Satiren präsentiert sich als anhaltender Verdauungsprozess an einer Sprache, die sich gegen die restlose Absorption sperrt.

In der Ungefügigkeit eines Alphabets, das sich durch das Korpus der Satiren gegen den Strich einer zensierenden, Grenzen setzenden, parrhesiastische Ergüsse eindämmenden Intention behauptet, hat das horazische *genus scribendi* gleichsam sein abgespaltenes Anderes. Vor diesem Hintergrund betrachtet, zeigt sich das zweite Satirenbuch als konsequente Fortsetzung des ersten: Es ist diese sich selbst unterminierende Gegenstimmigkeit, die im zweiten Buch der *Satiren* die dialogische Gestalt einer Sammlung von Gesprächen gewinnt, in denen sich der Satiriker immer wieder der Kritik seines Gegenübers aussetzen muss.

Am ersten, programmatischen Dialog des zweiten Buches ist die Genese dieser subversiven Zwiesprachigkeit aus dem Eigensinn einer irreduzibel vielsinnigen Sprache deutlich ablesbar. So endet das Beratungsgespräch des Satirikers mit dem Anwalt Trebatius abrupt in einer letzten, kalauernden Umdeutung des Juristischen ins Poetologische (Hor. sat. II,1,79–86):

›sed tamen ut monitus caveas, ne forte negoti
incutiat tibi quid sanctarum inscitia legum:
si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque.‹ esto, si quis mala; sed bona si quis
iudice condiderit laudatus Caesare? si quis
opprobriis dignum latraverit, integer ipse?
›solventur risu tabulae, tu missus abibis.‹

›Aber dennoch seist du gewarnt: Hüte dich, dass dir nicht allenfalls die Unkenntnis der heiligen Gesetze Schwierigkeiten einträgt. Wenn jemand schlimme Gedichte gegen jemanden geschrieben hat, gibt es eine Rechtsprechung und ein Urteil.‹ – So sei es, wenn jemand *schlimme* – wenn aber jemand *gute* Gedichte geschrieben hat und von Caesar als Richter gelobt wurde? Wenn jemand einen Kritikwürdigen anbellt, selbst eine integre Person? – ›Aufgelöst werden dann unter Gelächter die Gesetzestafeln, und du wirst, entlassen, davongehen.‹

Der Satiriker wendet die nachdrückliche Warnung des Anwaltes vor der Strafbarkeit ›böswilliger Gedichte‹ (*mala carmina*) wortspielerisch um in die Problematik schlechter, d. h. stümperhafter Dichtung (*mala carmina*) und entzieht sich dem

117 S.o. Kap. 3.1.1.

Schreibverbot mit der kecken Rückfrage, ob denn die sakrosankten Gesetze auch für einen Autor »guter Gedichte« gälten (*sed bona* [scil. *carmina*] *si quis condiderit*). Die finale ›Absolution‹, die sich der schreibwütige Satiriker dadurch vom Juristen erringt (Hor. sat. II,1,86): »*solventur risu tabulae, tu missus abibis*« – »Aufgelöst werden dann unter Gelächter die Gesetzestafeln, und du wirst, entlassen, davongehen« behauptet dabei einen intrikaten Doppelsinn: Vor dem Hintergrund der hier vorgelegten Lektüren des ersten Satirenbuches ist in der lachenden Auflösung der *tabulae* zugleich jene *conditio anagrammatica* zu erkennen, die sich aus der selbstreflexiven Umwendung des Aggressionsimpulses auf das eigene Schreiben ergibt: die Dissoziation des Buches (*tabulae* sind auch Schreibtafeln) in eigensinnige, keine Gesetze achtende Schriftpartikel.[118]

3.4 Unersättliche Selbstreflexion

Am kalauernden Schluss der ersten Satire des zweiten Buches wird deutlich: Der anfängliche Widerspruch zwischen den widerstreitenden Dimensionen der satirischen Schreibart, der juristischen und der stilistischen, setzt sich als poetologische Crux bis zum Ende des Textes fort, und findet auch dort zu keiner Resolution. Zu Recht hat Kirk Freudenburg betont, dass mit dieser Eröffnungssatire eine Problematik (erneut) aufs Tapet gebracht wird, die durch das ganze zweite Buch virulent bleibt:

> »How does one write satire in Rome?« The question with which the book begins is not dropped as Trebatius advised, instead it is explored from various angles not only by Horace and Trebatius in the remaining 81 lines of 2.1, but by all of the poems that follow. It is the central quest of the book.[119]

---

118 Wie gesehen, sind die verfressenen ›Buchstabenspiele‹ (»alphabet games«; Gowers 2009b, 44–46) der Satiren, soll heißen die übers metaphorische Paradigma der Einverleibung reflektierte Anagrammatik des satirischen Textes, aufs engste verbunden mit der didaktischen Topik einer Satire, die »lachend die Wahrheit sagt« (Hor. sat. I,1,26: *ridentem dicere verum*). Das Lachen (*risu*), unter dem am Ende von sat. II,1 die Tafeln aufgelöst werden, verweist zurück auf diese programmatische Stelle. Dass der Satiriker zuletzt als *missus*, als Weggeschickter/Entlassener/Abgesandter, davonzugehen sich anschickt (*abibis*), nimmt dabei das Selbstportrait des venusinischen Siedlers wieder auf (Hor. sat. II,1,36: *missus ab hoc* …) und verleiht zugleich der gegenwendigen Dynamik des Pflügens als einer der subversiven Abweichung an Nachdruck. Denn *abire* meint auch – etwa in Hor. sat. I,1,108 – aus- oder abschweifen. Einmal mehr zeigt sich hier die eigentümliche Gegensinnigkeit des satirischen *genus scribendi*.

119 Freudenburg 1996, 196, der Satire hier freilich im konventionellen Sinne als aggressiv-kritische Spottdichtung fasst und vor allem auf die politische Brisanz des Satirenschreibens abhebt. Dass

Die autobiographische Selbstverständigung, als die ich die (maskierten) Gespräche des zweiten Buches oben exponiert habe, konvergiert also mit der fortgesetzten Reflexion auf die (poetologische und politische) Problematik des Satireschreibens. Diese Suche des satirischen Schreibens nach sich selbst ist dabei in vitaler Weise angewiesen auf die etymologische Prägnanz des Namens *satura*: Während die Rechtsberatung der ersten Satire – wie gesehen – vor allem die poetologischen Implikationen der juristischen Etymologie erkundet, verschiebt sich der thematische Fokus bereits mit dem zweiten Dialog auf eine für das gesamte Buch einschlägige Weise: Wie immer wieder festgestellt wurde, beschäftigt sich Horaz' zweite Satirensammlung in erster Linie mit Fragen des richtigen Essens.[120] In dieser diätetischen Besorgnis konkretisiert sich auf geradezu selbstparodistische Weise jene moralphilosophische Didaxe, die zu Beginn des ersten Buches ins Idealbild des *conviva satur*, des gesättigten Tischgastes, gebracht wurde (Hor. sat. I,1,119).[121] Zugleich aber zeigt sich das zweite Buch damit als eine fortgesetzte Selbstreflexion auf die ›Sättigungspoesie‹, mit der wir es dem Namen nach bei der *satura* zu tun haben.[122]

Dass die zweite Satirensammlung schließlich in ein missratenes Gastmahl mündet, an dessen vorzeitigem Ende die Gäste aufbrechen, ohne die aufgetischten Speisen auch nur probiert zu haben (*nihil omnino gustaremus*; Hor. sat. II,8,94), darf als prägnanter Ausdruck einer paradoxen Unersättlichkeit gelesen werden: Bei aller herausgekehrten Genügsamkeit ist das Maß dieser *satura* auch am Ende des Werks offensichtlich nicht voll; ist die Frage, was genug/ Satire sei, nicht beantwortet.[123] Mit Blick auf Horaz kann man sagen: Die *satura* ist – wie der Satiriker – auf einem permanenten Umweg zu sich selbst.

---

mit dem Eröffnungsgedicht eine Art Einleitung vorliegt, deren Themen über das gesamte zweite Satirenbuch verhandelt werden, betont auch Keane (2006, 81–89), die in Horaz' Maskenspiel indes – wie bereits Oliensis 1998, 51–57 – eine Abkehr von der (alten) Satirikerrolle sieht. Ähnlich argumentiert auch Sharland 2010, 206–207.

120 Vgl. vor allem Gowers 1993b, 131–179; Oliensis 1998, 62–64; Freudenburg 2001, 117–124.

121 Vgl. Oliensis 1998, 62 (im Anschluss an Gowers 1993, hier: 179): »the second book of satires comically misreads this image by taking it literally: whereas Book 1 purports to teach us how to live, Book 2 devotes much of its energy to teaching us how to eat.«

122 Oliensis' Lesart (1998, 64), die in der kulinarischen Thematik des zweiten Satirenbuches eine defensive Abkehr des Autors von seiner »satiric role« erkennt, greift in diesem Sinne zu kurz.

123 Ihr fernes und doch deutlich hörbares Echo hat die Unersättlichkeit des horazischen *sermo* in jenem Bild des vollgesogenen Blutegels (»*plena cruoris hirudo*«; Hor. ars 476), mit dem die *Ars poetica* jäh abbricht. Treffend charakterisiert Oliensis (1998, 217) den Blutegel als »a tail that is all mouth, pure appetite«. Philipp Hardie hat die Stelle des Spätwerks denn auch als »a grotesque variation on Satire 1.1's closural figure of satiety« identifiziert (Hardie 2014, 46).

Bereits mit den ersten Blicken auf das Korpus der horazischen Satiren wurde deutlich, dass das satirische *genus scribendi* sich auf ein poetologisches Spiel mit dem Setzen und Überschreiten von Grenzen spezialisiert. In diesem ›Schwellendiskurs‹ behauptet sich das schwierige Erbe der *satura* als eines notorisch formlosen Schreibens: Horaz' anhaltende Beschäftigung mit Enden und Grenzen (*finis*, *fines*) zeigt sich immer auch als (vergebliches) Ringen des unförmigen Textes um seine buchstäbliche *Definition*. Das Eröffnungsgedicht des zweiten Buches findet für diese liminale Dynamik das prägnante Bild einer Autorschaft, die »*sub finem arat utrumque*«, die an/unter/zwischen den Grenzen pflügt (Hor. sat. II,1,35). Tatsächlich ist das erste Buch der *Sermones* insbesondere an den Gedichtgrenzen von einer boustrophedischen Gegenwendigkeit geprägt, die der geschlossenen Form des Werkes zuwiderläuft und dem Satirenbuch das Gepräge eines offenen und hybriden Korpus verleiht. Mit Blick auf die Schreibszene in der letzten Satire des ersten Buches lässt sich diese Gegenwendigkeit als eine Umwendung des Aggressionsimpulses ins Innere des satirischen Korpus beschreiben. Auch dieser ›gewendete Griffel‹ (Hor. sat. I,10,72), das reflexive Zurückbiegen der destruktiven Kräfte auf die Person des schreibenden Satirikers, hat in der ersten Satire des zweiten Buches ihre programmatische Formulierung. Denn der pflügende Satiriker stellt sich hier dezidiert in die Nachfolge des Autobiographen Lucilius; verschreibt sich also statt des Angriffs auf andere einem dezidierten Selbstbezug.

Die Schlaglichter, die der zweite Teil des vorliegenden Kapitels auf die poetischen Verfahren dieses satirischen Autobiographismus geworfen hat, ließen dessen destruktive Züge deutlich hervortreten. Gegenüber dem prominenten Autor-Ich der lucilianischen *satura* kennzeichnet die *Sermones* eine radikale Fragmentierung: Das Leben des Satirikers ist bei Horaz in die *disiecta membra* unnennbarer, unterdrückter Namen zerfallen, die sich als (un-)merkliche, subliminale Inschrift gegen die gänzliche Vertilgung behaupten. Gerade darin, dass sich das satirische *genus scribendi* dem Eigensinn einer widerständigen Sprache oder Schrift anheimgibt, wurzelt auch die charakteristische Unkontrollierbarkeit, von der die Vers(w)enden der horazischen Satiren Zeugnis ablegen. In der Anagrammatik einer immerfort kalauernden Sprache hat die maßlose Selbstreflexivität der *satura* ihr unsicheres Fundament. Dies zeigen die Wortspiele, die das Eröffnungsgedicht des zweiten Buches (und nicht nur dieses) mit der vieldeutigen Etymologie der *satura* spielt ebenso, wie das Telestichon, das Erik Fredericksen unlängst in der vierten Satire entdeckt hat:[124] Denn zwar stoßen wir hier am Anfang des Gedichts (Hor. sat. I,4,14–18) auf ein verborgenes *satis*, mit dem sich der kallimacheische Dichter gegen die

124 Fredericksen 2018.

Verlockung der Vielschreiberei verwahrt.[125] Die Raffinesse dieses Buchstabenspiels ändert indes nichts an der Tatsache, dass es mit der Satire noch lange nicht genug ist. Es folgen noch über hundert Verse einer apologetischen Selbstreflexion, die sich, wie gesehen, über die letzte Satire des ersten Buches in die zweite Sammlung der *Sermones* fortsetzt – und auch deren maskenspielerische Selbstverständigung endet ebenso abrupt wie unbefriedigt. *When enough is enough*,[126] lässt sich für die Satiren also gerade nicht beantworten. Für dieses Kapitel indes schon.

125 Hor. sat. I,4,14–18: »*Crispinus minimo me provocat ›accipe, si vi**s**,/ accipe iam tabulas; detur nobis locus, hor**a**,/ custodes; videamus uter plus scribere possi**t**.‹/ di bene fecerunt, inopis me quodque pusill**i**/ finxerunt animi, taro et perpauca loquenti**s***« (Herv. SDA).
126 So der Titel von Fredericksens Beitrag: *When enough is enough. An Unnoticed Telestich in Horace*.

4 *textus edax* (Petron)

4.1 Voraussetzungen

In der gängigen Literaturgeschichte figurieren Petrons *Satyrica* als eines von zwei Werken, welche zusammen die Gattung des ›römischen Romans‹ konstituieren.[1] Allerdings referiert bereits die Einleitung des Kapitels »Der römische Roman« im aktuellen Standardwerk römischer Literaturgeschichte pflichtbewusst:

> Eine eigene Theorie des Romans gibt es in der Antike nicht. […] Die klassische Philologie verwendet den Terminus zur Bezeichnung längerer fiktionaler Prosaerzählungen.[2]

Blickt man ausgehend von dieser denkbar vagen Definition des Romans aber in Petrons Text, so konfrontieren einen bereits die ersten überlieferten Abschnitte mit einer Ansage von problematischer Programmatik.[3] Der Ich-Erzähler Enkolp schwadroniert gegenüber dem Rhetoriklehrer Agamemnon (Petr. 1,3):

> *Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.*
>
> Und deshalb meine ich jedenfalls, dass die Jungen in den Schulen völlig verblöden, weil sie nichts von dem, was wir im täglichen Leben vorfinden, entweder hören oder sehen, sondern Seeräuber, die mit Ketten am Strand stehen, Tyrannen, die Verfügungen schreiben lassen, in denen sie Söhnen befehlen, den eigenen Vätern den Kopf abzuschlagen, Orakelsprüche, die

---

1 Wesentliches Kennzeichen der Gattung antiker Roman, deren wichtigste (griechische) Vertreter allesamt nach Petrons Text datieren, ist ein stereotypes, fantastisch geprägtes Handlungsschema: Im Zentrum steht ein junges heterosexuelles Paar, dessen Liebe von allerlei Abenteuern auf die Probe gestellt wird, bevor schließlich das glückliche Ende eintritt. Die Stellung des sogenannten ›realistischen‹ römischen Romans, zu dem neben Petrons *Satyrica* noch die *Metamorphosen* des Apuleius gezählt werden, innerhalb der Gattung ist insbesondere aufgrund seiner parodistischen Züge umstritten. Eine sehr gute Einführung gibt Holzberg 2006.

2 Von Albrecht 2012, 1021. Wenn ich auf den ersten Seiten dieses Kapitels ein weiteres Mal die unlösbare Frage nach der Gattung der *Satyrica* aufnehme, so geschieht das einzig in der Absicht, einen Zugang zu und in diesen widerspenstigen Text zu finden. Dass sich die Lektüren dieses Buches auf ihrer Suche nach einem formzersetzenden Schreiben jenseits der Gattungspoetik bewegen, hat das Kap. I; insbes. I.2.1 herausgestellt.

3 Hier wie im Folgenden begegne ich den *Satyrica* als der Textruine, die sie für heutige Leser:innen darstellt, ohne mich mit den Fragen ihrer ursprünglichen Gestalt näher zu befassen (einen Überblick über die Problematik der Textgestalt bietet Vannini 2007, 244–247).

https://doi.org/10.1515/9783111001357-006

> zur Abwehr der Seuche raten, drei oder mehr Jungfrauen zu opfern, Honigkuchen-Reden und lauter Worte und Taten, die gleichsam mit Mohn und Sesam bestreut sind.

Wir haben es bei diesem überlangen parataktischen Syntagma mit der Polemik eines Kulturpessimisten zu tun, die insbesondere für die neronische Zeit als topisch gelten darf.[4] Bei den vielgescholtenen ›Räubergeschichten‹, die Enkolp hier für die Verblödung der Jugend verantwortlich macht, handelt es sich indes nicht nur um die vielgescholtenen Themen rhetorischer Deklamationsübungen. In der wilden Abfolge dieser fiktionalen Erzählstoffe klingt zugleich ein geradezu exemplarisches Roman-Programm an. Tatsächlich formulieren die ersten überlieferten Zeilen dieses antiken Romans eine pathetische Absage an dessen vermeintliches (Standard-)Programm. Die eigentliche Pointe liegt dabei freilich darin, dass der Text – dieser vehementen Kritik am romanhaft Verstiegenen ungeachtet – sich bereits wenige Passus später anschickt, ein Programm von ebenjenem Zuschnitt zu erfüllen, der hier so redegewaltig mit der körperlichen Metaphorik übersüßter und übersättigender Speisen verdammt wird.[5] Die Überfülle und wilde Mischung von Elementen, die der Leserin der *Satyrica ex post* zum Kennzeichen des petronianischen Textabenteuers werden, finden mit diesem Anti-Programm eine ironische Reflexion. Wenn man also ausgerechnet das hier desavouierte abenteuerliche Erzählprogramm zum Inbegriff des Romans machen will, dann nur mit dem Zusatz, dass dieses durch die ironische Selbstreflexion des Textes eine parodistische Dimension erhält. Es wird bei Petron nicht nur fiktional erzählt, sondern zugleich, in satirisch-subversiver Weise, über Fiktionalität und Erzählung reflektiert. Bevor ich diesen Befund vertiefe, möchte ich den zweiten Teil jener Minimaldefinition des Romans als »längerer fiktionaler Prosaerzählung« in den Blick nehmen: Prosa? Es genügt, hier – auszugsweise – Agamemnon zu Wort kommen zu lassen, der auf die Diatribe Enkolps mit einem lucilianischen *schedium*[6] antwortet (Petr. 4,5–5):

> *Sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio et ipse carmine effingam:*
> *artis severae si quis ambit effectus*
> *mentemque magnis applicat, prius mores*
> *frugalitatis lege poliat exacta.*

---

4 Vgl. den Kommentar von Schmeling *ad loc.* (2011, 5–6) und ausführlich Breitenstein 2009, 21–37. Die Topoi der Rhetorik-Kritik im römischen Roman hat Danielle van Mal-Maeder (2003) einer hellsichtigen Lektüre unterzogen.

5 Diese ironische Verkehrung diagnostiziert auch Victoria Rimell (2002, 22): »we [the readers] too are about to be treated to Encolpius' pet hates (those novelistic pirates and tyrants, oracles and sacrificed virgins)«.

6 Zur Anspielung auf Lucilius vgl. bereits Sullivan 1968, 191–192.

nec curet alto regiam trucem vultu
cliensque cenas inpotentium captet,
nec perditis addictus obruat vino
mentis calorem; neve plausor in scaenam
sedeat redemptus histrioniae ad rictus.
[...]
Hinc Romana manus circumfluat et modo Graio
exonerata sono mutet suffusa saporem[.]

Aber damit du nicht glaubst, ich hätte Stegreifdichtung von der Schlichtheit eines Lucilius missbilligt, will auch ich selbst das, was ich denke, in Versen zum Ausdruck bringen:
Wenn jemand in einer ernsthaften Kunst etwas zu erreichen sucht
und seinen Sinn Großem zuwendet, soll er erst seinen Charakter
nach dem strengen Gesetz der Mäßigkeit formen.
Er soll mit stolzer Miene nicht achten den drohenden Königspalast
noch als Klient bei den Gastmählern der Mächtigen gieren,
nicht sich mit heruntergekommenen Leuten einlassen und mit Wein zuschütten
seines Geistes Feuer und nicht als ein Claqueur, der fürs Theater
gekauft ist, vor dem aufgerissenen Mund des Schauspielers sitzen.
[...]
Hierauf soll ihn die römische Schar umwogen, und seine eben noch vom griechischen
Tonfall belastete Stimme soll benetzt werden sowie seine Redeweise verändern[.]

Was als ein poetologisches Programm, als ethischer Leitfaden für die literarische Produktion daherkommt, verkehrt die Konventionen metapoetischer Selbstreflexion abermals mit subversiver Ironie. Denn, wie jede Leserin der satyrischen Exzesse bestätigen wird: Wenn dieser Text eines nicht für sich in Anspruch nehmen kann, ist es, einer *lex frugalitatis* zu folgen. Tatsächlich liest sich dieses Stegreif-*carmen* wie eine Charakteristik des vorliegenden ›Romans‹ *ex negativo*: Ernsthaftigkeit und Größe des Gegenstandes (5,1–3); stolze Autarkie des Dichters (5,4–7); Emanzipation vom griechischen Sprachklang (5,15–16) – der Katalog von Motiven, die im Verlaufe der folgenden Abenteuer geradezu demonstrativ ins Gegenteil verkehrt werden, ließe sich fortsetzen. Spätestens als Agamemnon sich und seinen Freunden eine Einladung zum Gelage des Neureichen Trimalchio verschafft, wo sie sich als schmarotzende Claqueure eines geschmacklosen Spektakels die Bäuche vollschlagen, wird klar: Offensichtlich setzt sich hier jemand die Maske eines Moralisten auf, nur um sie wenig später als eine bloße rhetorische Rolle zu subvertieren.[7]

7 Mit Agamemnons Berufung auf Lucilius wird an dieser Stelle zugleich die vieldiskutierte Frage nach dem Verhältnis der *Satyrica* zu den römischen Verssatirikern virulent (einen luziden Überblick über die Problematik gibt Rimell 2005). Gemeinhin konzipiert man dieses Verhältnis als eines der ironischen Distanznahme und Übertrumpfung; in dem Sinne, dass Petrons umfassende Paro-

Auch der zweite vermeintlich programmatische Passus des ›Romans‹ führt uns also auf ein Terrain von irritierender Doppelbödigkeit – ganz zu schweigen davon, dass mit dieser ersten von zahllosen Verseinlagen auch die im Gattungskonzept implizierte Prosaform fragwürdig wird. Nichts nämlich würde den *Satyrischen Geschichten*[8] weniger gerecht, als die Vorstellung einer glatt und einheitlich fortlaufenden Rede (*prorsa oratio*). Vielmehr inszeniert der Text ein vielstimmiges und polymetrisches Sprachkonzert, bei dem gerade der gebundenen Rede eine entscheidende Rolle zukommt: Es geht auf dieser rasanten Abenteuerfahrt über Stock und Stein, über Hinkjamben, holpernde Hexameter und entstellte Distichen, um nur einige Versformen zu nennen, die in diesem überbordenden Text dem breiten prosaischen Spektrum von vulgärer Alltagsrede bis zu rhetorischen Höhenflügen gegenüberstehen.[9]

---

die der römischen Gesellschaft noch den spottenden Satiriker als einen zwischen Ohnmacht und Korruption schwankenden Möchtegern-Moralisten depotenziert (Relihan 1993, 96; Kirichenko 2014, 42). Diese auf den ersten Blick einleuchtende Konzeption wird in dem Maße fragwürdig, in dem man der römischen *satura* selbst ein Bewusstsein für die Problematik ihres notorischen Sittenwächtertums attestiert (in eine diese Richtung weisen auch Möller 2004, 294–295 und Rimell 2005, 164). Tatsächlich, so zumindest die hier eröffnete Perspektive, ist Petron seinen satirischen Vorgängern gerade darin verwandt, dass sein Text die Aporien eines literarischen Moralismus zu einem Spektakel der Selbstsubversion ausbaut.

8 Ich übernehme hier Holzbergs (2013) treffende Übersetzung des Titels, von dessen Implikationen noch zu sprechen sein wird.

9 Vgl. zum Prosimetrum Petrons ausführlich Beil 2010, 79–158; Pabst 1994, Bd. I, 64–75; Dronke 1994, Kap. I. Niall Slater deutet den Affront an, welcher ein prosimetrischer Text für die antike Dichtungstheorie bedeuten musste, wenn er in Bezug auf Petrons *Satyrica* darauf hinweist (Slater 1990, 157): »Prose was defined in opposition to poetry as *oratio* (or *verba*) *soluta*, words, freed from the constraints of the poetic meters, which in turn defined the genres.« Gerade das Prosimetrum hat denn auch immer wieder die Klassifikation der *Satyrica* als einer Menippeischen Satire provoziert. Die Versuche, Petrons Werk sinnvoll in die Gattungstradition (zur Schwierigkeit dieses Begriffs s. Kap. I.2.1) der Menippea zu stellen, beginnen mit Rohde 1914. Seiner menippeischen Herleitung der *Satyrica* folgen, wenn auch nicht immer in gleicher Dezidiertheit, Stubbe 1933, 5–20; Frye 1957, 309; Sullivan 1968, 89–98; Walsh 1970, 18–20; Kirk 1980, 11–12; Bakhtin 1984, 113; Petersmann 1986, 389–395; Adamietz 1987, 329–346; Frueh 1988, 55–66; Coffey 1976, 186–194; Relihan 1993, 81–95; Papst 1994, 57–66; Dronke 1994, 9–12 und Beil 2010, 79–88. Die Gegenfraktion derjenigen, welche die *Satyrica* nachdrücklich für das Textkorpus des antiken Romans reklamieren, findet in Heinze 1899 ihren ersten Vertreter. Courtney 1962, 86–100; Astbury 1977, 22–31; Shanzer 1986, 29–44; Slater 1990, 18–19; Conte 1996, 140–170 sowie Holzberg 2006, 80–93 schließen sich hier an. Ambivalent bleiben Bartoňková 1976, 80–83; Relihan 1993, 95; Schmeling 1996, 484–485; Connors 1998; Bodel 1994, 239–240; Herzog 1989, 122–125, der allerdings einen sehr kritischen Blick auf die Forschungsgeschichte der Menippea wirft; Rimell 2005 und Weinbrot 2005 sowie unlängst Branhams ›Konfrontation‹ von Bachtin und Petron (Branham 2019, insbes. Kap. 3). Damit sind freilich längst nicht alle Stellungnahmen zu dieser Gretchenfrage der Petronforschung erfasst, vgl. den Forschungsbericht von Vannini 2007, insbes. 70–72; 192–215.

Schon äußerlich zeigt sich der ›Roman‹ also als ein buntscheckiges Flickwerk, als ein Konglomerat von textuellen Brocken. Die hybride Faktur des Textes ist dabei von seiner intertextuellen Hypertrophie nicht zu trennen. Tatsächlich bersten die *Satyrica* vor Anspielungen auf die (hohe) Literatur. Dem parodistischen Zugriff dieses ›Romans‹ scheint, wie die Kommentator:innen vermerken, keine Gattung und kein Autor zu entgehen. Bei genauer Lektüre gerät beinahe jede Sequenz unter Zitat-Verdacht. So vermerkt auch Gareth Schmeling: »It is easier to find a writer not parodied than to list all those at whom he smiles.«[10] Die Dichte der intertextuellen Anspielungen verleitet den Kommentator sogar zu der Spekulation, dass der Autor der *Satyrica* die Komposition des »ultimate mosaic« anvisiere: »tesserae borrowed from every kind of literary work, the composite equalling the sum of all the forces attacking the reader's senses. (The ›ultimate mosaic‹ evokes inevitably James Joyce [...])«.[11] Was in dieser Beschreibung anklingt, ist die Konzeption von Petrons ›Roman‹ als einer Art generischem Supertext, einer hybriden Zusammenführung aller Gattungen zum ›Architextus‹, dem Ursprungs- und Zieltext aller Texte. Damit begegnet uns hier jene spekulative Idee der vor und nach der Form liegenden Prosa wieder, die ich meinem Begriff der *satura* zugrunde gelegt habe.[12] Weniger spekulativ gesagt, zeugt das, was von Petrons römischem Roman geblieben ist, vor allem von der Absorption anderer Texte, von der lesenden Einverleibung literarischen Materials. Bruchstücke von Epos, Elegie, Tragödie, Komödie und anderen Gattungen liegen über die diskontinuierliche Textoberfläche der *Satyrica* verteilt, wie die *membra disiecta* (zerstückelten Glieder) gelesener Textkorpora. Es ist mir daran gelegen, diese Anspielungen auf den saturierten Text, die Rede von der Gefräßigkeit der *Satyrica*, ernst, d. h.: wörtlich zu nehmen. Vor diesem Hintergrund wird es kaum erstaunen, dass hier das Gastmahl der *Satyrica* volle Aufmerksamkeit erhält. Die *Cena Trimalchionis*, das wohl berühmteste Festessen der römischen Literatur, bildet in meiner Lektüre das poetologische Zentrum eines ›Romans‹, der sich als ein Kaleidoskop des Satirischen erweist.[13]

Tatsächlich lässt schon der Titel der *Satyrischen Geschichten* vermuten, dass dieses Werk in der *satura* eine Art Schlüsselwort findet, dessen Varianten und Implikationen es im selbstreflexiven Spiel immer neue Auftritte verschafft. Es ist

---

10 Schmeling 2011, xxix.

11 Schmeling 2011, xxxiv.

12 Vgl. Kap. I.2.6.

13 Die hier vorgelegte Lektüre deckt sich in vielem mit Alexander Kirichenkos hellsichtigem Blick auf Petrons Poetik der Übersättigung (Kirichenko 2014, 40–48). Während es Kirichenko allerdings um eine Art ›Epochencharakteristik‹ der neronischen Literatur zu tun ist, geht es mir hier um die durchaus singuläre Selbstreflexivität eines Textes, der die Sinnlichkeit der Sprache, oder genauer: der Schrift zum Gegenstand eines hypertrophen poetologischen Spektakels erhebt.

davon auszugehen, dass es sich beim Titel um eine Analogiebildung zu den *Milesiaka*, den ›Milesischen Geschichten‹ des Aristeides von Milet, handelt, die auf den griechischen Liebesroman einschlägigen Einfluss geübt haben, wie Xenophons *Ephesiaka* und Heliodors *Aithiopika* zeigen.[14] Die zugrundeliegende Adjektivierung des Herkunfts- bzw. Handlungsortes führt im Falle Petrons auf die erste diomedische Etymologie ›*a Satyris*‹ und zwar in jenem Sinne, in dem Casaubonus die griechische Dichtung von der römischen Satire unterscheidet: Der Titel *Satyrische Geschichten* lässt die Erzählung ›von Satyrn‹ oder ›aus dem Satyrland‹ mit dem adjektivierten Satirischen (*satiricus*) verschmelzen.[15]

Der suggestive Titel ist jedoch keineswegs der einzige Hinweis auf das Bewusstsein des Textes für seine satirische Genealogie. Vielmehr finden sich die allegorischen Insignien der *satura* immer wieder an entscheidenden Stellen im Text verstreut. So steht am Eingang von Trimalchios Villa, in quasi programmatischer Position, ein Sklave, den man kaum sprechender hätte ausstatten können (Petr. 28,8–29,1):

> *In aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat. Super limen autem cavea pendebat aurea, in qua pica varia intrantes salutabat. Ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum* CAVE CANEM.
>
> Am Eingang selbst aber stand ein grüngekleideter Pförtner, mit einem kirschroten Gürtel gegürtet, und schälte Erbsen in einer silbernen Schüssel. Über der Schwelle aber hing ein goldener Käfig, in dem eine buntscheckige Elster die Eintretenden begrüsste. Übrigens wäre ich, während ich über all dies staunte, beinahe hinten raus gefallen und hätte mir die Beine gebrochen. Zur Linken der Eintretenden, nicht weit von der Kammer des Pförtners entfernt war ein riesiger Hund, mit einer Kette angebunden, auf die Wand gemalt und darüber war in Grossbuchstaben geschrieben: ACHTUNG, HUND.

---

14 Holzberg 2013, 411.

15 Dass es sich beim Titel des Textes um eine Anspielung auf die satirische Tradition handelt, ist oft bemerkt worden (vgl. etwa Courtney 2001, 13–14; Rimell 2005, 169). Zu Recht hat Kirichenko (2014, 40–41) auf die besondere Affinität des petronianischen Parodismus zum Satyrspiel hingewiesen, das den heroischen Idealismus der Tragödie mit der derben Gegenwelt dieser notorisch übersexualisierten Mischkreaturen konterkarierte (Lämmle 2013). Angesichts der Tatsache, dass – so unnötig es scheint, dies zu erwähnen – in Petrons ›Roman‹ indes kein einziger echter Satyr auftaucht, gewinnt die Überschrift umso mehr die Züge einer ebenso gelehrten wie ironischen Anspielung auf den etymologischen Horizont eines chronisch schwer zu fassenden Schreibens. Die sich entziehende Qualität des vieldeutigen Titels hat auch Wessels (2021, 141–142) hervorgehoben, die in der »fluid ambiguity« die charakteristische Lektüreerfahrung des Textes präfiguriert sieht.

»Auf der Schwelle« (*super limen*) ist hier also erstens ein Pförtner platziert, der mit den Kennzeichen einer Satire aus dem Geiste des Kynismus versehen ist: einer *lanx*[16] und einem Hund (*canis* [κύων]).[17] Zweitens verheißt eine »buntscheckige Elster« (*pica varia*) mit ihrem Federkleid ebenjene ποικιλία, welche das wilde Gemenge der Menippea auf den Begriff bringt.[18] Die topische Geschwätzigkeit (*loquacitas*[19]) dieses Vogels lässt ihn darüber hinaus zum Emblemtier eines Textes werden, dem insbesondere die Gespräche zwischen den Freigelassenen im Rahmen des bevorstehenden Gastmahls das Attribut der Polyphonie beschert haben.[20] In Ovids berühmter Version des Pieriden-Mythos werden die Schwestern zur Strafe für ihr »*studium immane loquendi*« (Ov. met. 5,678) in Elstern verwandelt. Der »maßlose Rededrang« charakterisiert noch die verwandelten Vögel und lässt die *pica* als Inbegriff eines enthemmten Sprachflusses erscheinen.[21]

Ganz abgesehen von der symbolträchtigen Ausstattung ist schließlich die ostentative Art und Weise bedeutsam, in der diese Stelle den Eintritt in Trimalchios Anwesen thematisiert. Denn wie sich zeigen wird, markiert dieser Passus auch den Übertritt in einen Raum beinahe gespenstischer Intertextualität. Die Grenze (*limen*) zur Villa des neureichen Gastgebers ist also auch eine intertextuelle Schwelle; eine Furche im grotesken Textkörper der *Satyrica*. Indem Petron seinen Ich-Erzähler – und mit ihm seine Leserschaft – an dieser Schwelle stolpern lässt, stößt er uns gleichsam mit der Nase auf die liminale Dynamik des hybriden Textes.[22] Hier bereits zeichnet sich ab: Wir haben es bei den *Satyrica* mit einer *satura par excellence* zu tun; mit einem Text, der die ihm eigene Maßlosigkeit mit einer ausgeprägten

16 Spekulierfreudige Geister mögen sich an der Mutmaßung amüsieren, in den Erbsen (*pisum*), welche in dieser satirischen Schüssel geschält werden, verstecke sich eine Anspielung auf die Pisonen, Adressaten von Horazens *Ars poetica*.

17 Der Witz geht zurück auf Varros *Eumenides*, wo der Satiriker, weil ihm die Rolle des Gastgebers zufällt, an seiner Tür ein entsprechendes Schild (»CAVE CANEM«; Varr. Men. Frg. 143) anbringen lässt.

18 Es sei an die berühmte Eröffnung von Horazens *Ars poetica* erinnert, deren groteske Mischkreatur eines missgestalteten Textes eben ein solches buntscheckiges Federkleid (Hor. ars 2: »*varias* […] *plumas*«) trägt.

19 Vgl. Plin. nat. 10,118.

20 Vgl. zur Polyphonie Plaza 2005, 215; Branham 2005 und 2019, Kap. 4.

21 Als ein solcher Inbegriff der Geschwätzigkeit erscheint die Elster auch in Persius' berühmtem Satiren-Prolog (Pers. prol. 9; 13).

22 Ein ähnliches Selbstbewusstsein des Textes für seine von (para-)textuellen Schwellen zerfurchte Faktur ließe sich auch an der berühmten Erzählung über die Matrone von Ephesus zeigen (Petr. Petr. 110–112). Auch sie kennzeichnet ein ostentatives Spiel mit dem Grenzübertritt in isolierte Innenräume. In dieser Staffelung textinterner Rahmen vollziehen die *Satyrischen Geschichten* quasi eine invertierte *parabasis*.

Selbstreflexivität verbindet. Die Saturiertheit dieses ›Romans‹ findet in der *Cena* ihre umfassende poetologische Verhandlung.

Um die ganze Tragweite der verfressenen Poetologie entfalten zu können, die im Innenraum der trimalchionischen Villa zur Aufführung kommt, muss vorab ein kursorischer Streifzug durch Petrons unbändigen Text unternommen werden.

4.2 Streifzug: Satyrische Meta-Literatur

Beginnen wir noch einmal beim Prosimetrum der *Satyrica*: Schon an der hybriden Oberfläche einer Textgestalt, welche das versifizierte Langgedicht zu verstreuten Einsprengseln zerteilt und die Geschlossenheit gebundener Rede in Prosa übergehen lässt, lässt sich erkennen, dass Petrons ›Roman‹ eine ebenso produktive wie destruktive Auseinandersetzung mit der hohen, insbesondere mit der epischen Dichtungstradition kultiviert. Tatsächlich zeugen bereits die augenfälligsten parodistischen Momente der *Satyrica* von einer denkbar tiefen ironischen Distanzierung von Irrfahrten homerischer Würde: Anstatt des zürnenden Poseidon scheint den Protagonisten ein indignierter Priapus zu verfolgen, der den flüchtigen Anti-Helden mit vermeintlich unheilbaren Erektionsstörungen schlägt. Und auch die selbsterklärten Epigonen der epischen Dichtersänger, die auf der satyrischen Bühne ihren Auftritt haben, namentlich *Eumolpus poeta*, ernten im besten Falle Hohn und Spott, eher aber werden sie für ihre Darbietungen schonungslos der Steinigung ausgesetzt (Petr. 90,1). Gerade das Epos wird in den *Satyrica* mithin einer buchstäblich vernichtenden Kritik unterzogen. Die destruktive Tendenz einer solchen Intertextualität, welche dem epischen Gedicht ebenso wie seinem Sänger wortwörtlich zu Leibe rückt, wird sich als ein zentrales Moment der ›satyrischen‹ Anti-Poetik erweisen, die ich in diesem Kapitel entfalten möchte.

Zu den Kennzeichen von Petrons ungefügigem Werk gehört darüber hinaus eine narrative Doppelbödigkeit, die subjektive bis idiosynkratische Erzählerfiguren unterschiedlichster Couleur zum Merkmal des humoristischen Erzählens haben aufsteigen lassen. Unter dem Schlagwort des »hidden author« hat G. B. Conte[23] die Eigenheit dieser petronianischen Perspektivik berühmt gemacht: Die ambivalente Präsenz des unzuverlässigen Ich-Erzählers Enkolp taucht die Darstellungen in eine umfassende Ironie, die der Text mit einer unverhohlenen Freude an der paradoxen Zuspitzung zelebriert. Immer wieder verstrickt uns Petron in die Widersprüche einer zweifelhaften Perspektive auf ein ebenso zweifelhaftes Geschehen. Im Hinblick auf Contes wegweisende Studie sei hier jedoch eine kritische Bemerkung

23 Conte 1996.

angebracht. Der Ansatz des »hidden author« folgt einer simplifizierenden Logik der ›Entzifferung‹: »By making faces, as it were, behind the narration of Encolpius, the author first ensures that the protagonist and narrator reveals himself and his own naïveté and then leaves him without the protective illusions that the narrator has constructed for himself.«[24] Gegenüber dem einigermaßen primitiven Unterhaltungswert eines Grimassen schneidenden Autors, an dessen jovialer Überlegenheit der Leser partizipiere, sei hier die tatsächliche Unhintergehbarkeit der ironisch-satyrischen Vermittlung hervorgehoben: Tatsächlich erlaubt es der Text nur in äußerst seltenen Fällen, mit einem hinter der Erzählung hypostasierten Autor befreit über die Einfältigkeit des Protagonisten zu lachen.[25] Die kritische Mittlerfunktion des unzuverlässigen Ich-Erzählers verhindert erfolgreich eine objektive Unterscheidung der Positionen bzw. Perspektiven.

Die Rede vom ›versteckten Autor‹ darf also nicht – wie bei Conte – zum durchschaubaren Cache-cache trivialisiert werden; vielmehr wäre der Wendung im Sinne eines ›*auctor absconditus*‹ Nachdruck zu verleihen. Denn tatsächlich scheint die Erzählung in ihrer Logik grundsätzlich einer verborgenen *causa finalis* zu gehorchen, welche die einzelnen Ereignisse im ›und dann‹-Modus nur lose verknüpft bzw. schwach motiviert. Das Prinzip der satyrischen Handlung ist nicht – wie es die Theorie des Epos will – die schlüssige Verbindung der Teile, sondern ihre forcierte Zerstückelung: Die *satyrischen Geschichten* finden ihre Unform in einer disruptiven Episodik, deren ›Verknüpfungsprinzip‹ der plötzliche und oft gewaltsame Abbruch ist: »Episodes are not resolved; they disintegrate.«[26] In der organischen Metaphorik von Aristoteles' Postulat einer Handlung (μῦθος), deren Teile oder Glieder (μέρη) zu einer perfekten, keinerlei Veränderungen mehr zulassenden Ein- und Ganzheit arrangiert sein müssen (συνεστάναι),[27] erscheinen die *Satyrica* als ein grotesk versehrter Textkörper.

In der kursorischen Lektüre der *Satyrica* zeigt sich dabei vor allem, dass der Text geradezu aufdringlich mit motivischen und szenischen Wiederholungen aller Art arbeitet: Vom Motivkomplex des (inszenierten) Todes, der bei Trimalchio, in der *mimica mors* ebenso wie in der Matronen-Episode allzu prominent ist, über

---

24 Conte 1996, 22.

25 Als Beispiel solch banaler Komik mag man den Eintritt in Trimalchios Villa heranziehen, bei dem Enkolp sich vor Schrecken ab einem gemalten Hund fast die Beine bricht (Petr. 29,1; dazu s. o.). De facto lässt sich aber auch die Unverfänglichkeit dieser Szene hinterfragen, wie die weiteren Ausführungen zeigen werden.

26 Zeitlin 1971, 655. Wie Tilg (2002) im Anschluss an Zeitlin gezeigt hat, konkretisiert sich dieses disruptive Erzählen auf der inhaltlichen Ebene in der wiederholten, ja prinzipiellen Flucht der Protagonisten, die jeweils zum überstürzten Ende der einzelnen Episoden führt.

27 Aristot. poet. 8,1451a.

das Essen in seiner sozialen wie kulturtheoretischen Relevanz, bis zum Einzelmotiv des durch die Erzählungen streunenden *canis ingens*[28] scheinen die *Satyrica* ein Karussell prägnanter Bilder oder: Szenographien[29] anzutreiben, das jeden Sinn für Entwicklung frustrieren muss.[30] Dieses ›Recycling‹ ist mit der hypertrophen Intertextualität des Textes aufs engste verbunden.

Der verdichteten intertextuellen Faktur des petronianischen ›Zitate-Mosaiks‹ entspricht die intradiegetische Ubiquität der Dichtung. Der Text spielt also nicht nur für die gebildete Leserin mit Referenzen auf den Kanon der Gattungen und Werke, auch Petrons Figuren ›lesen‹ und begegnen ihrer Welt unter den Bedingungen der hohen Dichtung. In einer fast pathologischen Mimikry an die Dichtung agieren Enkolp und Co. quasi nach dramatisierten Szenographien klassischer Intertexte. Die Modellhaftigkeit der klassischen Literatur wird damit auf der Ebene des Geschehens performativ verhandelt. Besonders deutlich wird dies am zweifelhaften Ich-Erzähler, in den Worten Stephen Harrisons: »a naive young intellectual reading the low-life events of a sordid story in terms of elevated literary models such as epic and tragedy.«[31] Petrons Text präsentiert uns mithin eine Wirklichkeit, die zu einem Grade durchdrungen ist von (hoher) Literatur – Epos, Elegie, Tragödie –, dass sie für ihre Figuren eine Art dramatisierter Intertext darstellt. Um nur eines von zahlreichen Beispielen zu geben: In der Absicht, seinen Liebhaber vor dem Nebenbuhler zu verstecken, weist der Ich-Erzähler Enkolp den Lustknaben folgendermaßen an (Petr. 97,4):

> *imperavi Gitoni* […] *sic ut olim Ulixes pro arieti adhaesisset, extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus.*
>
> Ich befahl Giton […], wie einst Odysseus sich am Widder festgeklammert hatte, ausgestreckt unter dem Bett den Händen der Suchenden auszuweichen.

28 Vgl. die wiederholten Auftritte eines »riesigen Hundes« Petr. 29,1; 64,7; 72,7; 95,8.

29 Eco (1990, 100–105) hat diesen Begriff geprägt, um damit den vagen Terminus des ›Motivs‹ zu differenzieren. Mir scheint die ›Szenographie‹ insbesondere in ihrer theatralen Dimension eine passende Beschreibung dieses intertextuellen Phänomens.

30 Diese Beobachtung ist auch für Victoria Rimell entscheidend (2002, 8), die sich dem Textverlauf anheim gegeben hat: »Ironically, it rewards readers who start from the ›beginning‹ and work right through to the ›end‹, not with a coherent narrative but with repetitions of words, phrases and images which dye each ›episode‹ with colours and tones from surrounding passages.« Es ist die Ambition meiner Lektüre, es nicht beim ratlosen Befund solcher Anarchie zu belassen, sondern aufzuzeigen, dass es sich dabei um eine im Text formulierte Poetik handelt.

31 Harrison 2008, 228. Ähnlich bereits Conte, der von einem »narrator who is victim of his own illusions« spricht: »Encolpius has a tendency to impose literary models on reality.« (Conte 1996, 22)

Die Variation des homerischen Kyklopenhöhle-Motivs wird mithin *expressis verbis* als literarische Szenographie ausagiert. Am vorliegenden Beispiel lässt sich dabei zugleich trefflich die Wiederholungsdynamik veranschaulichen, die ich oben als ›Karussell‹ beschrieben habe. Denn tatsächlich bleibt es nicht beim einmaligen Rekurs auf die epische Episode. Als das *trio infernal* der Protagonisten sich zur Bestürzung Enkolps unversehens auf dem Schiff seines erklärten Erzfeindes wiederfindet, leitet der für das Schlamassel verantwortliche Dichter Eumolp die Diskussion um etwaige Fluchtmöglichkeiten mit den Worten ein: »›*fingite*‹, *inquit*, ›*nos antrum Cyclopis intrasse* […]‹« – »›Stellt euch vor‹, sagte Eumolp, ›wir seien in die Höhle des Kyklopen geraten‹« (Petr. 101,79). Trotz dieses mimischen Spiels mit den Rollen der kanonischen Dichtung nehmen die Episoden jedoch keineswegs den intertextuell ›zitierten‹, glücklichen Ausgang: Giton wird schließlich unter dem Bett erwischt (Petr. 98,4) und die blinden Passagiere auf dem Schiff fliegen innert kurzer Zeit auf (Petr. 104,5). Die Mythomanie der satyrischen Figuren, wie sie sich in den intertextuell markierten Rollenspielen manifestiert, darf dabei nicht zuletzt als eine kritische Komplikation der textuellen Perspektivik gelten. Es ist gerade der projektive Zugang der Figuren zur Wirklichkeit, die sich ihnen präsentiert, welcher eine Objektivierung der Verhältnisse systematisch verunmöglicht.[32]

In dieser mythologisch-literarischen Mimikry zelebriert der Text eine Art potenzierter Theatralität, wenn immer wieder Theater im theatralischen Raum der Erzählung gespielt wird, wobei dessen illusionistisch-wirkungsästhetischer Erfolg mithin sogar zum Gegenstand der Verhandlung zwischen den Protagonisten wird. So in der langen Diskussion über die Möglichkeiten der Tarnung bzw. Verkleidung auf dem Schiff (Petr. 102–103), deren Ergebnis zugleich als einschlägiges Indiz dafür gelten darf, dass wir es bei diesem ›Roman‹ tatsächlich mit einer *satura* im präzisen Sinne der hier vorgelegten Studien zu tun haben.

4.2.1 Schlaglicht: Schreibszene

In der scheinbar ausweglosen Situation als blinde Passagiere an Bord von Enkolps Erzfeind tauscht sich das bedrängte Trio – Enkolp, sein Liebhaber Giton und der selbsternannte Dichter und Philosoph Eumolp – über mögliche Fluchtstrategien aus. Zahlreiche Vorschläge, darunter das unbemerkte Verlassen des Schiffes und die Tarnung der beiden Jungen als Gepäckstücke Eumolps, werden als nicht durchführbar verworfen. Schließlich kommt Enkolp die zündende Idee (Petr. 102,13–103,4):

---

32 Zur perspektivischen Instabilität als Kennzeichen des antiken Romans vgl. auch Nimis 1994, insbes. 405–407.

> [*Encolpius:*] *»Adhuc aliquod iter salutis quaerendum est. Inspicite quod ego inveni. Eumolpus tamquam litterarum studiosus utique atramentum habet. Hoc ergo remedio mutemus colores a capillis usque ad ungues.* […]*«* [*Giton:*] *»*[…] *tamquam hic solus color figuram possit pervertere et non multa una oporteat consentiant, ut omni ratione mendacium constet.* […] *Color arte compositus inquinat corpus, non mutat.* […]*«* [*Eumolpus exclamat:*] *»Immo potius facite quod iubeo. Mercennarius meus, ut ex novacula comperistis, tonsor est: hic continuo radat utriusque non solum capita sed etiam supercilia. Sequar ego frontes notans inscriptione sollerti, ut videamini stigmate esse puniti. Ita eaedem litterae et suspicionem declinabunt quaerentium et vultus umbra supplicii tegent.« Non est dilata fallacia* […]. *Implevit Eumolpus frontes utriusque ingentibus litteris et notum fugitivorum epigramma per totam faciem liberali manu duxit.*
>
> [Enkolp:] »Noch immer müssen wir irgendeinen Weg zur Rettung suchen. Seht euch mal an, was ich ersonnen habe: Eumolp hat als Literaturbeflissener jedenfalls Tinte bei sich. Lasst uns denn durch dieses Mittel unsere Farbe von den Haaren bis zu den Zehennägeln verändern. […]« [Giton:] »[…] Als ob diese Farbe allein die äussere Erscheinung gänzlich verändern könnte und nicht vieles miteinander übereinstimmen müsste, damit der Schwindel in jeder Hinsicht gesichert ist. […] Künstlich aufgetragene Farbe beschmiert den Körper, verändert ihn nicht. […]« [Eumolp rief aus:] »Tut lieber, was ich euch befehle. Mein Lohndiener ist, wie ihr an seinem Rasiermesser bemerkt habt, Barbier: Der soll euch beiden sofort nicht nur die Köpfe, sondern auch die Augenbrauen rasieren. Dann komme ich und beschreibe eure Stirnen mit kunstreich angefertigter Aufschrift, so dass ihr wie die ausseht, die durch ein Brandmal bestraft wurden. So werden dieselben Buchstaben sowohl den Verdacht der Leute, die euch suchen, ablenken, als auch eure Gesichtszüge unter dem dunklen Schein einer Strafaktion verbergen.« Das Täuschungsmanöver wurde nicht aufgeschoben […]. Eumolp malte uns beiden die Stirn mit riesigen Buchstaben voll und zog uns mit ausschweifender Hand die bei entlaufenen Sklaven geläufige Aufschrift über das ganze Gesicht.

Es ist weniger der engagierte Diskurs über die Glaubhaftigkeit der verschiedenen Täuschungsmanöver in seiner komödiantischen Dimension, welcher die Stelle besonders beachtenswert macht.[33] Tatsächlich handelt es sich hier nicht nur um eine auf mehrere Sprecher aufgeteilte Reflexion literarischer Illusionsspiele,[34]

33 Zur dominierenden Theatralität in der Episode an Bord vgl. Panayotakis 1994, 596–624.

34 Vgl. Panayotakis 1995, 144 über den Charakter der Vorschläge für die Flucht: »All of them could well be scenarios for mime-performances, since they exhibit the irrationally conceived, ridiculous trickery which can have no other effect than the amusement of the audience«. Deutlich wird diese reflexive Dimension z. B. in Enkolps Einwänden gegen den Vorschlag Eumolps, die beiden Jungen als seine Gepäckstücke zu tarnen (Petr. 102,10): »*an tanquam eos qui sternutare non soleamus nec stertere? An quia hoc genus furti semel <mea> feliciter cessit?*« – »Oder als ob zu denen gehörten, die weder zu niesen noch zu schnarchen pflegen? Oder weil diese Art von Schmuggelei einmal glücklich ausgegangen ist?« Die rhetorische Frage verweist unüberhörbar zurück auf das misslungene odysseische Versteckspiel Gitons unter dem Bett, den ein Niesen verraten hatte (Petr. 97; s. o.).

sondern zugleich um eine waschechte ›Schreibszene‹:[35] Es ist das Werkzeug des Literaten, die Tinte (*atramentum*), welcher hier eine Bühne bereitet wird. Thematisiert ist damit der Akt des Schreibens in seiner Materialität und Instrumentalität.[36] Der Text, so kann man sagen, denkt hier über seine eigenen materiellen Bedingungen nach.

Vor dem Hintergrund der in diesem Buch versammelten Lektüren fällt dabei sofort ins Auge, dass wir uns mit dieser textinternen Reflexion des Schreibens auf genuin satirischem Gebiet befinden: Die Schrift erscheint hier als Surrogat stigmatisierender Brandmarkung (»*ut videamini stigmate esse puniti*«). Offensichtlich ist damit jene strafende ›Beschreibungs-‹ oder ›Notationspraxis‹ evoziert, die schon bei Lucilius, und vor allem bei dessen Nachfolger Horaz, zum Inbegriff eines zwischen Aggression und Poetizität paradox changierenden *genus scribendi* wird.[37] Die dort beobachtete Aufhebung des Aggressionsimpulses in der Selbstreflexivität des Schreibens hat bei Petron ein komplexes Nachspiel. Ich kann die poetologischen Implikationen der satyrischen Schreibszene an dieser Stelle nur andeutungsweise entfalten: Zuallererst fällt auf, dass der Schriftzug der Dichterfigur (*littera ingentes*, *epigramma*) hier zur buchstäblichen, symbolischen Verkleidung der Protagonisten wird. Die Funktion des geschriebenen Wortes verkehrt sich damit paradox: Anstatt dass, oder vielmehr: *indem* die (Auf-)Schrift (*inscriptio*) ihre Träger auf den ersten Blick preisgibt, wirkt sie als Verhüllung. Dem Schriftzug eignet also eine intrikate Ambivalenz. Prägnant ist diese Ambivalenz in der Paronomasie von *caelare* (einschreiben, eingravieren) und *celare* (verbergen) formuliert, wie sie uns in der berühmten Sentenz begegnet: »*ars est c(a)elare artem*«[38] – »Die Kunst ist das Einschreiben (das Verbergen) der Kunst«. Was dieses Wortspiel zugleich deutlich macht, ist für die immanente Poetik des satyrischen Textes, die ich in diesem Kapitel entfalten möchte, von zentraler Bedeutung: Die Verschleierungskunst der Schrift (*caelare*/*celare*) liegt in den Buchstaben.

Dabei, auch dies verdient hervorgehoben zu werden, vollzieht die ›literarische‹ *fallacia*, die an Bord inszeniert wird, in aller Deutlichkeit eine Somatisierung der

---

35 Zu diesem Begriff der Literaturwissenschaft vgl. Campe 1991, 759–772, sowie neuerdings Campe 2021.

36 Vgl. auch Stingelin 2004, 7–21.

37 Vgl. zu den Implikationen von Hor. sat. I,4,3–5 (»***si quis erat dignus describi, quod malus ac fur***,/ *quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/ famosus,* ***multa cum libertate notabant.***« [Herv. SDA]) Kap. II.1.1; 1.5.1; II.3.2.

38 Vgl. Frederick Ahl (1988, 39), der das berühmte Adagium auf die varronische Etymologie zurückführt und paraphrasiert: »art is the simultaneous creation and concealment of itself«. Auch für Anselm Haverkamps spekulativen Anagrammbegriff spielt dieses »Doppel von Verbergen und Offenbaren« eine entscheidende Rolle (Haverkamp 2010, 142).

Schrift: Die Oberfläche, welche Eumolp mit der Tinte des ›Literaturbeflissenen‹ beschreibt, ist der menschliche Körper.[39] Inwiefern die Ambivalenz der Buchstaben ebenso wie eine solche Verkörper(lich)ung der poetischen Praxis zum Kernbestand des satyrischen Textprinzips gehört, werden die weiteren Ausführungen erweisen. Tatsächlich hat die hier verdichtete Reflexion der Schrift ihren Austragungsort im Rahmen des Gastmahls, das im Folgenden in den Fokus rücken wird. Hier sei für den Moment festgehalten: Die *Satyrica* reflektieren nicht nur das Erzählen und die Fiktionalität, wie bereits ein erster Blick auf den ›Anfang‹ des Textes zeigt (s. o.), sondern sie wissen auch um die materielle Dimension des Schreibens und die stofflichen, ja, leiblichen Bedingungen literarischer Produktion.

4.2.2 Dichter und Dichtung überall

Zur ausgeprägten Selbstreflexivität der *Satyrica* gehört neben der ›mythomanischen‹ Theatralität der Szenen und der auffälligen Faszination des Textes für Illusion und Täuschung nicht zuletzt die Omnipräsenz textinterner Dichterfiguren. In unzähligen intradiegetischen Stegreifdichtern – unter ihnen Enkolp, Agamemnon, Trimalchio und seine Gäste, allen voran aber der *poeta* und *fabulator* Eumolp, der an einem zwanghaften Dichtungs-Tick zu leiden scheint und bei jeder Gelegenheit eine mehr oder weniger unpassende Geschichte zu erzählen weiß – personifiziert sich in den *Satyrica* eine alle Lebensbereiche durchdringende Literatur.[40]

Diese Omnipräsenz textinterner Dichter und Erzähler konterkariert dabei auf eigentümliche Weise die bereits berührte Absenz des Autors Petron. Um noch einmal die Wendung vom *auctor absconditus* aufzugreifen: Wenn sich eines über

---

39 Solcher Verleiblichung des Literarischen in den *Satyrica* hat sich insbesondere Victoria Rimell *in extenso* gewidmet (Rimell 2002, hier: 114–117). Bekanntlich handelt es sich beim »Zusammenspiel von Materie und Zeichen – von *soma* und *sema*« (Lachmann 1987, 25) um ein Charakteristikum des Bachtin'schen Karnevals.

40 Vgl. etwa Vogt-Spira (2002, 209), der im Anschluss an Labate (1995) vermutet, »che Petronio nella figura di Eumolpo rappresenterebbe la pervasività della poesia che potrebbe emergere in ogni momento e in ogni luogo.« Zur Figur Eumolps s. bereits Beck 1979. Tatsächlich verkörpern sich in Eumolp – der als Philosoph und Schmarotzer, als unliebsamer Gast, Nebenbuhler und als Spaltpilz, der mit seinen literarischen Interventionen ebenso trennt wie verbindet, die mustergültigen Züge einer Figur des Dritten vereint – die Paradoxien des satyrischen Textes in herausragender Weise. Ich verzichte hier aus Platzgründen auf eine eingehendere Beschäftigung mit der Rolle dieses dichtenden und fabulierenden Parasiten; als die bedeutendste Autorfigur des Textes wird er freilich am Ende dieses Kapitels erneut in den Blick rücken.

den sagenumwobenen Verfasser der *Satyrica* sagen lässt,[41] dann, dass er die Autorschaft konsequent an seine Figuren delegiert. Petron dichtet und erzählt nicht, noch reflektiert er das Gedichtete und Erzählte; er lässt vielmehr dichten, erzählen und reflektieren, ohne als Autor jemals in Erscheinung zu treten. Diese Verborgenheit des Autors hinter einer Vielzahl von personifizierten Redemasken verstärkt das Irritationspotential der perspektivisch verzerrten und fragmentierten Textwelt und lässt die Frage nach deren Schöpfer – und mit ihm nach der Ordnung, Einheit und Ganzheit des Werks – umso virulenter werden.

Wie der Blick auf das ausladende Gastmahl im Zentrum des Romans zeigt, beweisen die *Satyrica* auch für die soeben entfaltete poetologische Problematik ein ausgeprägtes Bewusstsein: Die mitunter selbstherrliche Enthüllung versteckter Kausalitäten, mit der Trimalchio seine Gäste an der Nase herumführt, zeigt den tyrannischen Symposiarchen als einen Schöpfer, der sein Publikum mit der Frage nach dem Sinn seiner selbstgeschaffenen Welt buchstäblich vexiert.

Damit wird deutlich: Schon der erste Blick in die *Satyrica* zeigt, dass die Komplexität von Petrons wildem Text der Selbstbezüglichkeit (post-)moderner Romanexperimente in nichts nachsteht. In der ihm eigenen Hypertrophie zeigt sich dieser ›Roman‹ – bei allem erzählerischen *furor* – in erster Linie als Meta-Literatur: Unzählige Zitate und intertextuelle Spielereien speisen das literarische Erbe in eine Spirale, einen textuellen Strudel ein, der sie in scheinbar unendlicher Variation für die Produktion immer neuer Erzählungen fruchtbar macht. In den *Satyrica* werden permanent Fiktionen produziert, mimetisch reproduziert und rezipiert, oder in der Metaphorik des Textes: Es wird Literatur *einverleibt*, *ausgespien* und abermals in den (Um-)Lauf der Erzählung *eingespeist*. Petrons *Satyrica* präsentieren uns einen literarischen Kosmos, eine Textwelt, die von Anfang an in der Auflösung begriffen ist; sie zeigen uns Dichtung in einer unerhörten Radikalität als *Stückwerk*.

Gerade in der ihm eigenen Desintegration des Kanons zu frei zirkulierenden Fraktalen erweist sich dieser aberwitzige (Hyper-)Text dabei als eine Reflexion auf die *conditio* der Literalität, die jedes Werk als Schrift der Gefahr einer verwilderten Lektüre aussetzt. Trimalchio, Gastgeber des poetologischen Gelages im Zentrum der *Satyrica*, steht dafür wie keine andere Figur. Sein pervertierender Umgang mit den Versatzstücken einer labilen Halbbildung, seine verqueren Interpretationen, stüm-

41 Bekanntlich ist der Autor der *Satyrica* – seit der Antike immer wieder als *Arbiter Elegantiae* am neronischen Kaiserhof präsentiert – kaum mehr als das grelle Phantasma einer späteren Überlieferung (vgl. die konzise Einführung bei Holzberg 2013, 407–424). Ernst gemacht mit der aus philologischer Sicht problematischen Sagenhaftigkeit Petrons hat jüngst Tom F. Lange, dessen *Petronica* (Lange 2021) die Not, in die der satyrische Text seine Leser:innen bringt, zu Tugend macht und Petron zur Hauptfigur eines im Geistes seines Romans geschriebenen Zeitbildes erhebt.

perhaften Dichtungseinlagen, haltlosen Gelehrtenexkurse und nicht zuletzt seine emphatische Wortspielerei kennzeichnen den neureichen Freigelassenen als einen Agenten jenes Recyclings, das die *Satyrica* zum platonischen Albtraum der Schriftlichkeit werden lassen: zur Bühne für die mutwillige Fehldeutung einer vater- und ortslos gewordenen Literatur.[42]

Ich erinnere hier noch einmal an die Schreibszene, die ich im Zuge dieses kurzen Lektüreausflugs identifiziert habe. Wie gesehen, formuliert das Täuschungsmanöver (*fallacia*) eine zutiefst ambivalente Somatisierung der Schrift: Die Buchstaben, die Eumolp seinen zwei Gefährten über das Gesicht malt, funktionieren als Maske; die leibliche *inscriptio* erweist sich als täuschendes Etikett. Die Körper selbst werden damit zum ambigen Schriftzug, dessen vermeintliche Mitteilung tatsächlich eine Verhüllung ist.[43] Es sind gerade diese Qualitäten der Schrift und mithin des satyrischen Textes, die in der *Cena Trimalchionis* inszeniert werden. Nicht zuletzt kraft der intertextuellen Hypertrophie, die Petrons Werk auszeichnet, verdichtet sich die allzu berühmte Episode in Trimalchios Villa[44] zum metapoetischen Gelage. Der Nexus von Textproduktion bzw. -rezeption und den Vorgängen leiblicher Nahrungsaufnahme oder Verdauung, der den *Satyrica* zugrunde liegt, gerät mit der *Cena* zum grotesken Spektakel. Es wird sich zeigen, dass Trimalchio mit dem vielbezeugten Illusionismus der servierten Speisen nicht nur Allegorien des vielschichtigen Textes präsentiert. Tatsächlich kommt im Rahmen dieses perversen Gastmahls die ›Urszene‹ eines Schreibens zur Aufführung, dessen buchstäbliche Verfressenheit sich aus der poietischen Kraft der Sprache speist.

4.3 Saturiertes Schreiben: Die Leiblichkeit der *Satyrica*

Bevor der Gang dieser Lektüre Trimalchios Villa betreten kann, müssen der grammatophagischen Kulinarik der *Satyrica*, das heißt dem Selbstverständnis eines literarischen Textes, der die Materialität der Sprache in die gänzliche Konkretion führt, einige allgemeinere Bemerkungen gewidmet werden. Es ist diese Leiblichkeit die prominenteste Dimension des wilden Spiels, das Petrons ›Roman‹ mit dem Bildreservoir der *satura* treibt. Ihr zugrunde liegt ein Begriff von ›Literatur‹, der

42 Diese seit alters mit der Schrift verbundene Problematik der Vaterlosigkeit hat Georg Mein 2008 expliziert.

43 Vgl. Enkolps Erläuterung des Manövers (Petr. 103,2): »*ita eaedem litterae et suspicionem declinabunt quaerentium et vultus umbra supplicii tegent*« – »Auf diese Weise werden dieselben Buchstaben die Fragen abwenden und unser Gesicht unter dem Schatten der Strafe verbergen.«

44 Zur Kritik an verzerrenden Bezugnahmen auf die paradigmatische dekadente ›Orgie‹, zu der die *Cena* stilisiert wurde siehe Herzog 1989.

sprachliche Gebilde als Nahrung versteht, ihre Rezeption als Verzehr und ihre Produktion als (orales) Ausscheiden.

Tatsächlich ist die absolute Metaphorik, die Lesen als Essen und Verdauen, als Konsum ›geistiger Nahrung‹ denkt, und darin wiederum die Voraussetzung eigener Textproduktion erkennt, in der Antike weit verbreitet.[45] Deutlich wird dies in den Formulierungen Quintilians, der nicht nur von der Sättigung des Geistes (*satiare mentem*) und der Rede als Mahl (*cena*) der Zuhörer spricht, sondern auch vom notwendigen Würzen (*condimentum*)[46] der *oratio* und den verschiedenen Geschmäckern (*gustus*) geistiger Nahrung (*mel*, *papaver*).[47] Insbesondere die mnemonische Aneignung durch wiederholte Lektüre vollzieht sich der *Institutio oratoria* zufolge als ein Einverleiben und Wiederkäuen des Geschriebenen und Gelesenen: Das »*taedium illud et scripta et lecta saepius revolvendi et quasi eundem cibum remandendi*«[48] – den Widerwillen, das Geschriebene ebenso wie das Gelesene immer wieder aufzuschlagen und gleichsam die gleiche Speise wiederzukäuen, gelte es bei den Jungen von Beginn weg zu brechen. Bei Petron rückt dabei insbesondere die zuweilen fragwürdige ›Schmackhaftigkeit‹ der Rede in den Vordergrund.

4.3.1 Literarische Hypertrophie

Als »*mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa*« (»Honigkuchen-Reden und lauter Worte und Taten, die gleichsam mit Mohn und Sesam bestreut sind«; Petr. 1,3) bezeichnet Enkolp die (rhetorische) Textproduktion seiner Zeit. Die kulinarische Metapher bildet den fulminanten Abschluss des längsten Satzes, der in den *Satyrica* überhaupt formuliert wird.[49] Wild durcheinander wirft Enkolp die disparaten und phantastisch-verstiegenen Themen rhetorischer Schulübungen in diesem Syntagma zusammen, um sie mit den lukullischen Rezepten dekadenter Köche zu vergleichen: »*globuli* were cakes made of a mixture of cheese and leavened spelt-dough and cooked in a copper vessel with hot oil. After cooking they were smeared with honey and sprinkled with poppyseed and sesame.«[50] Die Übelkeit erregende Opulenz des Gebäcks evoziert unweigerlich die kulinarische

---

45 Zum Terminus der Grammatophagie aus mnemonischer Perspektive vgl. Butzer 1998, 228–244.
46 Vgl. insbes. Quint. inst. VI,3,17–20. über das ›Salz‹ der Rede; IX,3,4; sowie exemplarisch XI,3,182: »*aliud oratio sapit nec vult nimium esse condita.*« – »die Rede muss einen anderen Geschmack haben und will nicht zu stark gewürzt sein.«
47 Vgl. zur Prominenz dieser kulinarischen Metaphorik auch Weinreich 1962, 290.
48 Quint. inst. XI,2,41.
49 Vgl. Schmeling *ad loc.* (2011, 4).
50 Schmeling 2011, 4.

Etymologie der *satura*, wie sie etwa in den Horazscholien formuliert ist: »[...] also hat man auch diese Dichtung deswegen Satire genannt, weil sie ebenso mit vielen verschiedenen Dingen vollgestopft ist, um die Hörer zu sättigen«.[51] Gleichzeitig birgt das Wort *globuli* in seiner pharmazeutischen Bedeutung der »Pille« einen weiteren Topos der Satiretheorie: den der verzuckerten Medizin.[52] In der Funktion des Täuschens oder Hintergehens ihrer Rezipienten, welche die Satire mit dem gesüßten Pharmakon teilt, vergleicht bereits Platon die Rhetorik mit der Kochkunst.[53]

Enkolps kulinarischer Vergleich mit verzuckerten Speisen und aufwändiger Patisserie evoziert aber in erster Linie eine Übersättigung dieser Reden ebenso wie ihrer Produzenten, die sich als kulturpessimistischer Topos durch das Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und Agamemnon zieht. In seiner aufgesetzten Entrüstung fährt Enkolp fort (Petr. 2,1–2,2):

> *Qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant. Pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet.*
>
> Wer in diesem Umfeld genährt wird, kann nicht besser schmecken als diejenigen riechen können, welche in der Küche hausen. Mit Verlaub lasst mich sagen: Vor allen anderen habt Ihr als erste die Beredsamkeit zugrunde gerichtet. Denn indem ihr aus oberflächlichem und inhaltsleerem Getöne irgendwelche Spielereien hervorgebracht habt, habt ihr bewirkt, dass der Körper der Rede erschlaffte und in sich zusammenfiel.

Die literarische Diätetik (*nutriuntur*) der heranwachsenden Rhetoren, so die polemische Stoßrichtung dieser Diatribe, lässt deren Geschmacksnerven (*sapere*) zu einem Grade degenerieren, welcher der verkümmerten Geruchswahrnehmung (*olere*) des Küchenpersonals (*culina*) gleichkommt. Die Produktionsbedingung der hier disqualifizierten Reden ist ein exzessiver Konsum, ein wahlloses Einverleiben falscher Texte. Es ist jedoch nicht nur die Physis der saturierten Redner, die von solcher Lektüre affiziert wird, die Rede selbst erscheint als ein Körper (*corpus orationis*), der die Symptomatik seiner überfressenen Produzenten spiegelt. »*maculosa* [*et*] *turgida*« – »fleckig und geschwollen« (Petr. 2,6) zeigt sich in Enkolps Diatribe der missgestaltete Leib der Rede; eine grellbunte,[54] hypertrophe Melange, das Produkt

---

51 Zit. nach Knoche 1982, 9.

52 Vgl. zu diesem auf Horaz' kynisch-lukrezisch inspirierte Zuckerplätzchen (Hor. sat. I,1,25) zurückgehenden Topos der Satirepoetik Kap. II.3.1; für das neuzeitliche Nachspiel Trappen 1994, 101; Deupmann 2002, Kap. 2.

53 Vgl. Plat. Gorg. 463 B, vgl. auch den Hinweis bei Schmeling 2011, 4.

54 Vgl. Enkolps in der Farbmetaphorik verbleibender Gegenbegriff einer »[*oratio*] *sani coloris*« – »Rede von gesunder Farbe« (Petr. 2,8).

jener »aufgeblasenen und maßlosen Geschwätzigkeit« (Petr. 2,7: »*ventosa* […] *et enormis loquacitas*«), die als Elster sinnbildlich über der Schwelle von Trimalchios Anwesen schwebt.

Victoria Rimell spitzt die körperliche Auffassung der Rede anschaulich zu und verleiht den sprachlichen Gebilden jene monströsen Qualitäten, die ich als Kennzeichen der *satura* herausgestellt habe: »literature is […] imaged as a live, hungry body, devouring other literary material […].«[55] Dass dabei gerade die literarische Rezyklationspraxis von Petrons Werk dem leiblichen Verdauungsvorgang gleicht, hat meine Rede vom Einverleiben, Ausspeien und Einspeisen literarischer Versatzstücke bereits angedeutet. An dieser Stelle zeigt sich nun, dass die intertextuelle Übersättigung der *Satyrica* tatsächlich als das Resultat jener grammatophagischen Rezeption begriffen werden kann, die im Text selbst verhandelt wird: Das Aufnehmen von Texten ist hier als Ernährung gedacht (*nutriuntur*); lesen heißt essen.

Nur zu offensichtlich zeichnen die pathologischen Symptome einer zum Bersten angeschwollenen Rede, welche Enkolp in den ersten überlieferten Kapiteln entwirft, eine Charakteristik der *satura Menippea* in ihrer Buntheit und ihrem Übermaß, die gerade auf die *Satyrica* zutrifft. In diesem Sinne kann man sagen, dass der Text um seine ›*conditio satura*‹ sehr genau weiß. Dafür ist die ironische Selbstreflexion der Enkolp'schen Diatribe nur der erste Anhaltspunkt. *Expressis verbis* formuliert dann der Dichter Eumolp die hypertrophe Intertextualität, welche dem satyrischen Dichtungsverständnis zugrunde liegt: Wer in der Dichtung reüssieren wolle, dessen Geist müsse »*ingenti flumine litterarum inundata*« (Petr. 118,3) sein, »von einem ungeheuren Strom aus Literatur geflutet«.[56] Die Fluss-Metaphorik steht dabei nur scheinbar quer zu einem Verständnis von Poesie, das die literarische Produktion aufs engste mit dem leiblichen Konsum (von Texten) verbindet: Nur »vollgestopft mit Literatur«, fährt Eumolp fort, »*plenus litteris*« könne man einem Sujet wie dem Bürgerkrieg, einem »*ingens opus*« (Petr. 118,6) begegnen. Was hier explizit wird, ist eine Poetik des Übermaßes: Übermäßige Dichtung resultiert aus übermäßiger Lektüre. Die schiere Masse der einverleibten Literatur bricht sich schließlich, als ein »großer Brocken unverdauter Epik«[57], Bahn aus dem Munde des Dichters: »*cum haec Eumolpos ingenti volubilitate verborum effudisset, tandem Crotona intravimus*« – »Als Eumolp dies in einem gewaltigen Redeschwall hatte herausströmen lassen, betraten wir endlich Kroton« (Petr. 124,2). Der reißende Strom von Eumolps

---

55 Rimell 2002, 30.

56 Die Affinität dieser Flussmetaphorik zu Horaz' poetologischer Auseinandersetzung mit dem lucilianischen Urstrom der *satura* (vgl. Kap. II.1.1; II.1.2) liegt auf der Hand. Vgl. zu den poetologischen Strömen bei Petron und Horaz und deren griechischen Vorbildern auch Farmer 2013.

57 So die Beschreibung des *Bellum Civile* von Connors 1998, 100 (»big chunk of undigested epic«).

Epyllion über den Bürgerkrieg spült die Schiffbrüchigen geradezu an den nächsten Handlungsort.[58] Mit Formulierungen, welche an Ps.-Longins Περὶ ὕψους erinnern,[59] beschreibt Eumolp den entfesselten Zustand der poetischen Rede ebenso wie des Dichters (Petr. 118,6): »*praecipitandus est liber spiritus*« – »dahinstürmen muss der freie Geist«. Das hier proklamierte Accelerando nimmt die Metaphorik des reißenden Flusses wieder auf, und zwar mit paradoxem Hintersinn. Wie Rimell bemerkt, impliziert die poetologische Metaphorik des Fließens und Strömens eine aberwitzige Verkehrung:

> The use of *fundere* in connection with the *Satyricon's* poetry seems to hint that the verse passages signify a quickening of pace and a loosening of constraints, that we might almost see poetry as prose running away with itself, breaking the boundaries of its context.[60]

Ausgerechnet die metrisch gebundene Dichtung erscheint in den *Satyrica* also als entfesselt (*sine vinculis*), als jenes befreite Fortlaufen der Rede, mit dem gemeinhin die Prosa von der versifizierten Poesie unterschieden wird. Die Tendenz solcher Poesie zur Entgrenzung, die Rimell andeutet (»breaking the boundaries«), lässt sich anschaulich bereits am tumultuösen Ende von Eumolps erster Verseinlage, der pseudo-ekphrastischen *Troiae Halosis*, beobachten (Petr. 90,1). Denn das poetische Debüt, mit dem der selbsternannte Dichter vorstellig wird, artet aus in ein wüstes Getümmel Steine werfender Zuhörer, in dem sich das geschilderte Kampfgeschehen in Troja gleichsam in die außerfiktionale Wirklichkeit fortsetzt.[61]

Das unkontrollierte ›Ausufern‹ jener Dichtung, die in den selbstreflexiven Passagen der *Satyrica* ebenso wie in ihrer Metaphorik präsent ist, erweckt dabei unweigerlich Reminiszenzen an das Ringen der Satiretheorie um deren Formlosigkeit: »Denn sie hat eigendlich keine partes oder gewisse Abtheilung/ sondern fließt/ wie sie kömmt.«[62] Zugleich hallt in Eumolps Devise »*praecipitandus liber est spiritus*« ein Wortspiel nach, das im Rahmen von Trimalchios Gastmahl seine volle Prägnanz entfaltet (Petr. 41,7): Das Adjektiv »frei« liest sich zugleich als der Beiname

58 Eine ganz ähnliche Formulierung, diesmal mit Bezug auf Trimalchios Logorrhö, wird nachher im Kontext des Gastmahls die Ausscheidungen des Körpers mit verbalen Ergüssen engführen (s. u., Kap. II.4.5.2).
59 Vgl. Schmeling 2011, 450.
60 Rimell 2002, 27–28.
61 Auf diese ›Pointe‹ hat bereits Stefan Tilg (2002, 220) hingewiesen: »Ein besonderer Witz ergibt sich hier dadurch, daß Eumolp mit seiner Rezitation eben genau bis zum Kampfgetümmel in Troja kommt, die anschließende Flucht – die im mythischen Vorbild eigentlich Aeneas zustehen würde – dann aber in ziemlich erniedrigender Weise selbst vollzieht.«
62 Rotth 1688, 73.

des Weingottes Bacchus (*Liber*[63]). Die »kopfüber stürzende« poetische Produktion wird also zugleich mit dem exzessiven Konsum dionysischer Getränke enggeführt. Tatsächlich erweist sich die Konvergenz von Dichten und Saufen gerade für die selbstreflexiven Volten der *satura* (*Menippea*) als eines der produktivsten Momente der Literaturgeschichte.[64]

Das rauschorientierte Einnehmen psychoaktiver Getränke zelebriert nicht nur die Gesellschaft an Trimalchios Tafel; die vorausgehende Quartilla-Episode findet für die enthemmten Verhältnisse den sprechenden Namen »*satyrion*« (Petr. 8,4): »*adeo ubique omnes mihi videbantur satyrion bibisse*« – »so kräftig schienen mir alle um mich herum Satyrion getrunken zu haben«. Bezeichnet wird mit dieser obskuren *figura etymologica* auf den Titel des Werkes[65] ein Aphrodisiakum, dem die orgiastischen Perversionen der Sequenz zuzuschreiben seien.[66] Das paronomastisch prägnante »*medicamentum*« (Petr. 20,6) gibt gleichsam einen Vorgeschmack auf jene sprachlich-poetischen wie leiblich-kulinarischen Exzesse, mit denen das Gastmahl bei Trimalchio die Poetik der *Satyrica* inszeniert.

Fassen wir zusammen: Das gezielte Einsammeln der entscheidenden Stellen lässt in Petrons Werk die Wirksamkeit eines Dichtungsverständnisses sichtbar werden, in dem die Produzenten von Texten entweder von Literatur *überfressen* oder *getränkt* bzw. *trunken* sind. Dass von den Texten zugleich als Körpern gesprochen wird, deutet ein tendenziell beunruhigendes System der leiblichen Rezyklation an, des wechselseitigen Verzehrs von Textkörpern. Die Art und Weise, in der eine solche ›Poetik‹ an die Integrität der verfressenen *corpora* rührt, steht am Horizont meiner Lektüre der *Satyrica*. Diese Lektüre verdankt Victoria Rimell die wohl eindringlichste Beschreibung jener Körperlichkeit, welche hier als Element des Menippeisch-Satirischen profiliert werden soll. Den Leitgedanken ihrer Untersuchung formuliert sie bereits auf den ersten Seiten:

> [L]iterature in the *Satyricon* is no longer just written, static and containable, but is imaged as a live body, a flesh or food ingested in the process of learning and spewed out from bodies in performance: inside the consumer, it is a volatile force transmuted in the process of digestion which may also gnaw away its host from within.[67]

63 Tatsächlich handelt es sich bei Liber pater um eine römisch-italische Gottheit des Weins und der Fruchtbarkeit, vgl. Prescendi 1999, hier: 136.

64 Namentlich Rabelais und in seinem Gefolge Johann Fischart erheben diese Verquickung unter dem Namen des ›Pantagruelisierens‹ zum Motor ihres satirischen Schreibens.

65 So liest auch Rimell 2002, 21.

66 Vgl. zur Schwierigkeit der Deutung Schmeling 2011, 27.

67 Rimell 2002, 8–9.

Der Kollaps der Hierarchie zwischen Esser und Gegessenem, wie ihn Rimell für die *Satyrica* postuliert, stelle die abgründige Frage nach den Gefahren des Essens (Lesens) überhaupt. Mit dieser abgründigen Dimension einer Gleichsetzung von Esser und Gegessenem verleiht Rimell dem Text eine gleichsam atavistische Stoßrichtung. Obwohl ich im Hinblick auf Petron nicht geneigt bin, so tief in die Abgründe der lesenden Zivilisation zu blicken, wie Rimell dies mitunter forciert, so ist die Dynamik, welche sie an den *Satyrica* zu beschreiben weiß, für die hier als menippeisch begriffenen Produktionsprinzipien einschlägig. In diesem Sinne teile ich die Emphase, mit der auch in der *Anatomy of Fiction* die Leiblichkeit des petronianischen Textes in den Fokus gerückt wird:[68] Es ist eine außer Rand und Band geratene Poetik des Einverleibens, Ausspeiens und Einspeisens, die in den *Satyrica* wirksam ist; eine kontinuierliche Verkörper(lich)ung von Texten, welche auf der untersten (Sprachaufspaltung) wie auf der obersten (Verzehr des Dichters/Rezeption) Ebene auf das Entfesseln der Rede abzielt. Dass sich diese Dynamik stichhaltig als eine Menippeisch-Satirische im hier etablierten Verständnis beschreiben lässt, darauf hebt meine erneute Lektüre ab.

Während Rimells »Krisen des Inkorporierens«[69] ebenso wie die leiblichen Verarbeitungsprozesse, in welche die Literatur in den *Satyrica* gelangt, durchaus eine nicht zu übersehende Dimension dieses wilden Textgemenges darstellen, ist dem zweiten Aspekt ihrer Interpretation mit Vorbehalt zu begegnen. Denn die Verheerungsrhetorik ihrer Petron-Beschreibung kulminiert darin, dass sie den poetischen Text selbst zu einer archaischen Bedrohung für seine Leser:innen stilisiert: »[T]he Satyricon wants to get ›inside‹ its audience, to banish objectivity, or the distancing of reader from text.«[70] Dem Kollaps von Innen und Außen, wie er an den Figuren des Textes zur Darstellung kommt, lässt Rimell also die Aufhebung der Grenze zwischen Leser und Text korrespondieren.

Diese vermeintlich naheliegende Analogie wird zwar einer gewissen Sogwirkung dieses textuellen Chaos gerecht, unterschätzt dabei aber die abstoßende Kraft einer Unordnung, welche das Resultat kontinuierlicher Subversion ist: Die exzessive Paradoxie der *Satyrica* präsentiert sich vor dem Hintergrund dieser Arbeit vielmehr als ein menippeischer Distanzierungseffekt; als eine Strategie der satirischen Selbstdestruktion, mit der das Werk seine »Tatsächlichkeitsillusion«[71] unterminiert.

---

68 Der prominenten Körperlichkeit der *Satyrica* widmet sich auch die Dissertation von Andrea Malits (2007, insbes. Kap. 4 zur *Cena*), die allerdings an der poetologischen Selbstreflexivität des Textes kein Interesse hat, sondern aus kulturwissenschaftlicher Perspektive nach dessen Körperbildern fragt.

69 Rimell 2002, 20.

70 Rimell 2002, 10.

71 Koppenfels 2007, 26.

Die anschließende Lektüre der *Cena Trimalchionis* wird Gelegenheit genug bieten, Implikationen und Konsequenzen dieser durch und durch verkehrten Textwelt zu erwägen.

4.3.2 Zum Gastmahl

Die *Satyrica* servieren ihren Leser:innen also im ersten Kapitel ›mit Mohn und Sesam bestreute Honigkuchen aus Worten‹ (Petr. 1,3) – an der Tafel Trimalchios kommt es gleich mit dem ersten Gang zum Verzehr ebensolcher Delikatessen (Petr. 31,10). Daran lässt sich feststellen: Offensichtlich bildet das Gastmahl den Rahmen, in dem es zu einer maximalen Engführung von Sprache und Speise, von Reden und Essen kommt. Diese Parallelität ist der Anlage des antiken Symposiums inhärent: Seit jeher wurde die leibliche Verköstigung neben musikalischen auch von literarischen Vorträgen begleitet, und damit Lesen und Essen als eine rezeptive Tätigkeit gleichsam synchronisiert. Auch ist sich die symposiastische Gesprächskultur der Analogie zwischen dialogischem Austausch, dem Bankett der divergierenden Meinungen, und der Menüfolge aus verschiedenen Speisen immer schon bewusst.[72] »[I]n Parodie aber auch in ironischer Nachbarschaft zum philosophischen Symposion«[73] zelebriert die menippeische Satire mit ihren Gastmählern wohl schon seit Menippos persönlich, ebenso bei seinem ›Nachfolger‹ Varro die Verkörperlichung der Weisheit. Dabei kann sie sich nicht zuletzt auf den Doppelsinn der lateinischen *sapientia* berufen, die von *sapere*: schmecken abstammt. »Le banquet, justement, surmonte cette division [entre le sens et le sens, entre les opérations intellectuelles et la consommation des biens du monde] et réintègre les pôles adverses.«[74] In diesem Sinne kann man davon sprechen, dass das literarische Gastmahl ein einziges großes Wortspiel inszeniert, das der Engführung von Sinnlichkeit und Intellekt, verfressenem Körper und beredtem Geist (*logos*), Geltung verschafft. Athenaios findet dafür den Ausdruck des »λογόδειπνον«, eines »Gastmahls aus Worten«.[75] Die mnemonische Metaphorik der Grammatophagie, die physiologische Konkretisierung der Geistesvermögen zu körperlichen Vorgängen der Nahrungsaufnahme und -verarbeitung, kommt im Symposion also gleichsam zu sich selbst.[76]

---

72 Vgl. Görgemanns 2001.
73 Koppenfels 2007, 219.
74 Jeanneret 1987, 9.
75 Vgl. Ath. deipn. 1.1. Es handelt sich um eine Zusammensetzung von »λόγος« und »δεῖπνον« (Mahl).
76 Das (antike) Gastmahl hat insbesondere aus kulturanthropologischer Perspektive viel Aufmerksamkeit erhalten. Vgl. zu den Ergebnissen der Forschung und der Debatte um das Verhältnis von *cena* und *symposium* mit Blick auf Petron Malits 2007, 69–74.

Dass es sich bei der Verköstigung der Sprache, dem Verzehren diskursiver Elemente, wie es in Athenaios' Wortschöpfung anklingt, um eine gerade *in poeticis* äußerst lebendige rezeptionsästhetische Metaphorik handelt, zeigt ein kurzer Seitenblick auf Horaz. Dieser vergleicht in seinem Brief an Julius Florus seine Leserschaft mit einer geschmacklich uneinigen Tischgemeinschaft (Hor. epist. II,2,57–64):

quid faciam vis?	Was soll ich tun? Schließlich bewundern und
Denique non omnes eadem mirantur amantque:	lieben nicht alle dasselbe; du freust dich an der
carmine tu gaudes, hic delectatur iambis,	Lyrik, dieser findet seinen Gefallen an Jamben,
ille Bioneis sermonibus et sale nigro.	jener an bioneischen Gesprächen [*Sermones*]
Tres mihi convivae prope dissentire videntur,	und ihrem schwarzen Salz.[77] Es scheint fast,
poscentes vario multum diversa palato.	drei Gäste stünden im Widerspruch, und forder-
Quid dem? Quid non dem? Renuis quod tu,	ten ganz Unterschiedliches für ihren Gaumen.
iubet alter;	Was soll ich geben? Was nicht? Was du abweist,
quod petis, id sane est invisum acidumque	verlangt ein anderer; Was du suchst, das ist den
duobus.	anderen beiden gänzlich verhasst und zu sauer.

Der Text des Dichters wird in diesem Bild zur Speise seiner Leser, die sich als *convivae* an seinen Tisch gesetzt haben. Sogar das abstrakte *dissentire* erfährt in diesem Kontext maximale Versinnlichung, wenn die literarische Präferenz sich als die je eigene Geschmacksempfindung erweist. Die individuellen Gaumen (*palato*) seiner Gäste scheinen es dem Wirt unmöglich zu machen, den Appetit (*quod petis*) aller mit *einer* Gabe (*quid dem?*) zu befriedigen. Das Essigsaure (*acidum*) ebenso wie das Schwarz-Salzige (*sale nigro*) beschreiben dabei die geschmackliche Herausforderung, welche die Satire für ihre Leser verkörpert.[78] Die Kulinarik dieses Gleichnisses wurzelt also einmal mehr in der Etymologie der *satura*, welche Horaz hier unter Berufung auf den kynischen Spötter Bion prominent platziert.

Vor diesem Hintergrund vermag es kaum mehr zu erstaunen, dass die hier herausgearbeitete Leiblichkeit des satyrischen Textes bei Tisch den Ort ihrer metapoetischen Reflexion findet. Im Hinblick auf die spezifische Verfressenheit der *Cena* möchte ich die Rezeptionsästhetik des Gastmahls um den Gedanken der ›Xenoglossie‹ ergänzen, den Hans-Dieter Bahr im Kontext seiner Theorie der Gastlichkeit formuliert hat. Bahr weist der Szenographie des grammatophagischen Gastmahls eine zentrale Bedeutung zu: Die Integration des Fremden in die Gemeinschaft erfolgt am Tisch des Wirtes als ein Prozess, in dem sich der Gast die kulinarische Zeichenfolge

77 Gemeint ist der bissige Humor des Kynikers Bion von Borysthenes, auf den sich Horaz als Satiriker beruft.

78 Vgl. zu dieser satirischen Würze auch Weinreich 1962, 291.

der Speisen als den linguistischen Code des Gastgebers, als eine ihm unvertraute Sprache einverleibt:

> Nicht wird das Gehör zum Mund, der die Worte zerkaut, um sie verdauen zu können; sondern der Mund wird zum ›Gehör‹, fähig, durch die Zerstückelung und Einverleibung hindurch die Artikulation der Speisen und ihrer Folgen vernehmen zu können. Dieses gegliederte Speisen spricht, so könnte man sagen, in der Weise einer *Xenoglossie.*[79]

Im Rahmen des Gastmahls vollzieht sich also die kauende Aneignung einer Fremdsprache. Das Motiv der verzehrten Sprache, so zeigt sich hier noch einmal, findet im Gastmahl eine komplexe Szenographie. Im Zusammenhang der *Cena* wird dabei allerdings vor allem vom Scheitern solcher Inkorporation, von der Unverdaulichkeit der aufgetischten Worte zu sprechen sein.

Kehren wir noch einmal zurück zur Beobachtung, dass Trimalchio seinen Gästen schon zur Vorspeise solche mit Mohn besprenkelten Süßigkeiten serviert, die Enkolp zuvor zur Charakterisierung zeitgenössischer Textproduktion dienten. Daran lässt sich nämlich zugleich ablesen: Im Falle von Trimalchios Gastmahl erscheint die dem Symposion eigene Verschränkung von Sprache und Speise als eine Bewegung der Inversion. Der symposiastische Rahmen der Episode verkehrt die metaphorischen Verhältnisse, die zu Beginn der *Satyrica* etabliert wurden. Hier erscheint nicht mehr die Rede *wie ein Honigkuchen* (Petr. 1,3), sondern die Süßspeise *wie die Rede* (Petr. 31,10). Dieser Befund lässt sich auf das gesamte üppige Menü ausdehnen: Indem die *Cena* ihre Speisen durch die Art und Weise ihrer Präsentation den Eigenheiten der Sprache annähert, verkehrt sie die Übertragungsverhältnisse der Metapher. Sie verwandelt Gerichte in Reden; sie verortet die Doppelsinnigkeit in den Speisen und lässt sie in dieser Eigenschaft als Sprache auftreten.

Der Gang dieser Lektüre wird zu entfalten haben, dass und wie es im besonderen Rahmen des trimalchionischen Gastmahls zu einer Perversion der metaphorischen Ordnung zwischen Speise und Sprache, Essen und Sprechen kommt. Diese Perversion kündigt sich bereits in den illusionistischen Gerichten des Dinners an und kulminiert schließlich in einer zu Unrecht weitgehend vernachlässigten Szene, der ich eine poetologische Schlüsselfunktion für die *Satyrica* in ihrer menippeischen Saturiertheit attestiere.

79 Bahr 1994, 158.

4.4 Saturnalisches Gelände: Zum Rahmen des Gastmahls

4.4.1 Zwischen Atopie und Utopie

Schon die ersten Schritte in Trimalchios Räumlichkeiten versetzen uns in ein schwer lesbares Gelände: nichts, was in diesem Anwesen nicht staunenswert und merkwürdig wäre. Gerade durch die *ianua* gestolpert, begegnet der Eintretende in der repräsentativen Eingangshalle überdimensionierten Darstellungen aus dem Leben des Hausherrn, auf fragwürdige Weise ›lesbar‹ gemacht von ergänzenden *inscriptiones* (Petr. 29,3–30,1).[80] Es sind diese ambivalenten, verbergend-entbergenden Schriftzüge, die allenthalben angebrachten *tituli* und *pittacia*, ein Leitmotiv der *Cena*.[81] Schon an den ersten Entzifferungsschwierigkeiten der vor Bewunderung platzenden Gäste (*nos admiratione saturi*; Petr. 28,6) zeichnet sich ab: In der Episode bei Trimalchio konkretisiert sich eine textinterne Ästhetik der Rezeption.[82] Der Blick des naiven Betrachters lässt die Villa als ein verräumlichter Text erscheinen, als ein Dickicht der Zeichen. In der labyrinthischen Villa des Freigelassenen warten überall hieroglyphenartige Embleme – bizarre Bildkompositionen mit zugehörigen Inschriften, z. B. der Schiffsschnabel am Eingang des Speisesaals[83] – die durch die Augen eines unbedarften Erzählers geradezu hermetische Qualität erhalten.

Bleiben wir aber noch einen Moment bei den Wandmalereien des Atriums: Die »massive[] Goldzeitalter-Symbolik (Parzen mit goldenen Fäden)«[84] der biographischen Darstellungen evoziert auf programmatische Weise die saturnalische Dimen-

---

80 Vgl. zur Ikonographie der Wandmalereien Bodel 1994, 243–251; Grewing 2010; Kirichenko 2014, 43; zu ihrem intertextuellen Charakter (laut Auskunft des Hausmeisters zeigen sie Szenen aus *Ilias* und *Odyssee*) Großardt 2009.

81 Vgl. auch die Schilder am Eingang des Hauses (Petr. 28,7) sowie zahlreiche Inschriften, die den Eintretenden auf dem Weg in den Speisesaal begegnen (Petr. 30,2;30,4).

82 Zur tendenziell aporetischen Hermeneutik von Petrons Werk vgl. auch Slater 1990 (insbes. 84–86 zur *Cena* sowie 235–252), dessen dezidiert rezeptionsästhetischer Zugang aber allzu viel Nachdruck auf die Uninterpretierbarkeit der *Satyrica* legt. Die Überschrift des Kapitels zum Gastmahl bei Trimalchio, »A Self-consuming *Cena*« deutet nur scheinbar auf eine Konvergenz seiner Lektüre mit der hier versuchten Analyse. Tatsächlich konzentriert sich Slater mit dem Terminus des self-consuming artifact, den Stanley Fish geprägt hat, gänzlich auf das Scheitern der Interpretationen im perspektivischen Durcheinander, wie es im Rahmen des Gastmahls inszeniert werde (vgl. Slater 1990, 84–86). Die selbstzerstörerische Tendenz des Textes liegt demnach in seiner radikalen Sinnverweigerung. Demgegenüber ist die Autophagie, welche ich den *Satyrica* und insbesondere der *Cena* ablesen möchte, keine (anti-)hermeneutische Metapher für einen ausgeprägten Perspektivismus, sondern eine sehr konkrete Bezeichnung für die verfressene Poetik der *satura*.

83 Petr. 30,1–3.

84 Grewing 2010, 22.

sion des bevorstehenden Gastmahls. Saturn, dem Gott der Zeit und Kulturstifter waren diese *feriae* am Jahresübergang gewidmet. In seinem Namen kultivieren die *Saturnalia* die Entfesselung: Im Zuge des rituellen Opfers wurden am Festtag »die Wollbinden der Tempelstatue, deren Beine über das Jahr damit gefesselt waren, […] gelöst«.[85] Entsprechend war der leibliche Exzess eines der Merkmale saturnalischer Feierlichkeiten; bei ausschweifenden Sauf- und Essorgien unterhielt man sich insbesondere mit Rätseln und Spottdichtung. Als »Reflex eines Goldenen, saturninischen Zeitalters«[86] wurden außerdem spezifische Bräuche zelebriert, welche die Regeln der geordneten Gesellschaft außer Kraft setzten: Die Saturnalien feiern die verkehrte Welt (*mundus inversus*), in der Sklaven uneingeschränkte Redefreiheit und Gastrecht am Tisch ihrer Herren genießen.

Angesichts dieser Skizze mag die Feststellung, dass die *Cena Trimalchionis* saturnalische Dimensionen aufweise, geradezu banal anmuten. Mein Hinweis zielt jedoch nicht so sehr auf den orgiastischen Exzess des Gastmahls. Was mich am saturnalischen ›Rahmen‹ der *Cena* vielmehr interessiert, ist seine charakteristische Ambivalenz. Denn tatsächlich galt die Gottheit, der das Fest der Saturnalien gewidmet war, nicht nur als »Gott des Reichtums und der Feldfrüchte [und] Vater des Ackerbaus«, sondern wurde ebenso mit dem Totenreich verbunden.[87] Die scheinbare Diskrepanz zwischen Fruchtbarkeit und Tod liegt, so lässt sich zeigen, in der eigenartigen Ambivalenz des Jahresübergangs als einer chronologischen Schwellensituation. Tatsächlich haben wir es beim Gott der Zeit Saturn mit einer Figur zu tun, in der sich die paradoxe *conditio satura* der *Cena* emblematisch verdichtet.

4.4.2 Saturn: *tempus edax* und *mundus inversus*

In seiner Schrift *Über das Wesen der Götter* (*De natura deorum*) identifiziert Cicero Saturn mit Kronos (Chronos), d. h.: ›Zeitraum‹ (»*id est spatium temporis*«). Den lateinischen Namen des Gottes aber leitet er von *saturare* her, und zwar so, dass sich eine gewisse abgründige Dimension der personifizierten Zeit andeutet (Cic. nat. deor. II,64):

> *Saturnus autem est appellatus quod saturaretur annis; ex se enim natos comesse fingitur solitus, quia consumit aetas temporum spatia annisque praeteritis insaturabiliter expletur.*

85 Distelrath 2001, 114. Vgl. zu den Saturnalien auch Versnel (2013, hier: 75) der hervorhebt, dass es sich bei der rituellen Entfesselung Saturns um eine römische Neuerung gegenüber den griechischen Kronos-Kult handelt.

86 Distelrath 2001, 114.

87 Mastrocinque 2001, 117.

> Saturnus aber wird er genannt, weil er mit Jahren gesättigt ist; man stellt sich vor, er pflege seine Söhne zu essen, weil die Zeit unersättlich die Zeiträume verschlingt und mit vergangenen Jahren überfüttert wird.

Indem Cicero die Unersättlichkeit des mythischen Kinderfressers, der mit seinen Söhnen sein eigenes Fleisch verzehrt, auf die abstraktere Zeit überträgt, zeichnet er das Bild des *tempus edax*: der gefrässigen Zeit. Ovid hat, nach Cicero, diesem übermächtigen Monster ein Denkmal gesetzt (Ov. met. XV, 234–236):

tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas,	Zeit, Verzehrer aller Dinge, und du, neidisches Alter
omnia destruitis vitiataque dentibus aevi	alles zerstört ihr und benagt von euren Zähnen
paulatim lenta consumitis omnia morte.	verleibt ihr euch langsam alles ein im Tode.

Die Saturnalien feiern also mit der Erneuerung des Zeitlaufs auch den maßlosen Appetit einer sich selbst fressenden Gottheit, die Ambivalenz der Zeit, die alles erschafft und alles vernichtet. In der Figur Saturns verschränken sich Selbstzerstörung (Autophagie) und Entgrenzung auf paradoxe Weise. Damit wende ich mich wieder der petronianischen *Cena* zu.

Es ist allzu offensichtlich: Trimalchio ist besessen von der Vergänglichkeit. Das erste, was die Leserin über ihn erfährt, ist, dass eine Uhr in seinem Triklinium ihn mit Trompetensignalen ständig daran erinnert, wie viel seiner Lebenszeit verflossen ist (Petr. 26,9). Die Uhr als eine Art persönliches Emblem platziert Trimalchio auch im Zentrum seines Grabmals, sodass sich im Blick des Betrachters sein Name untrennbar mit dem Vergehen der Zeit verbindet (Petr. 71,11: »*Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat*.«)[88] Saturn ist also in der Welt des neureichen Freigelassenen omnipräsent, und zwar, wie die Wandmalereien des Atriums zeigen, gerade in seiner eigentümlichen Ambivalenz zwischen goldzeitalterlicher Fülle und Todessemantik. Die repräsentativen Bilder aus dem Leben des Hausherrn verleihen der Residenz des Freigelassenen nämlich zugleich den Charakter eines Mausoleums:[89] »*Trimalchios Haus ist ein Sarg*.«[90] Wir betreten mit dem Ich-Erzähler also zugleich eine jenseitige Parallelwelt, in der – wie sich noch näher zeigen wird – die Gesetze des Diesseits in gewisser Weise aufgehoben sind.

88 Dazu auch Branham 2000/01, 25.

89 Vgl. Grewing 2010, 21: »[D]erlei biographische Sequenzen sind durchaus typisch für die Grab-Ikonographie gerade von zu Wohlstand gekommenen Freigelassenen.« Vgl. bereits Bodel 1994, hier: 246–247.

90 Herzog 1989, 126.

Wenn die Obsession mit der Endlichkeit des Daseins Trimalchio schließlich dazu treibt, im Rahmen des Gelages sein eigenes Begräbnis aufzuführen (Petr. 78), holt er damit den Tod in einer Art und Weise ins Leben, die es in sich hat: Wie Reinhart Herzog in seiner Lektüre der *Cena* herausgearbeitet hat, resultiert aus der morbiden Inszenierung am Höhepunkt des Gastmahls eine »Schwellensituation«, in der Leben und Tod sich paradox verkehren:[91] Trimalchio, von seiner Familie »schon jetzt so geliebt, als ob er tot wäre« (Petr. 71,3: »*familia mea iam nunc sic me amet tamquam mortuum*«) verliest sein Testament und weist den anwesenden Steinmetz mit der Stimme des Verstorbenen an, wie dieser sein Grabmal zu gestalten habe.[92] Dabei kommt es zu einem eigentümlichen Umschlageffekt: Beim minutiösen Entwurf dieses um die besagte Uhr zentrierten *monumentum* (Petr. 71,6–12) wiederholt der Hausherr mit Merkur als Psychopompos, Fortuna und Parzen nämlich die Ikonographie seines Atriums. Damit macht er die irritierenden Wandmalereien als Teil einer sepulkralen Topik lesbar. Wie sich mit Trimalchios morbidem Intermezzo nunmehr unmissverständlich herausstellt, befinden wir uns schon die längste Zeit in einer Grabanlage. Damit nicht genug: In einer schwindelerregenden Bewegung versetzt Trimalchio die Teilnehmer ebenso wie die Leser:innen der *Cena* in den sprichwörtlichen Abgrund (*mise en abyme*), als er in der ekphrastischen Beschreibung des Grabmals auch Triklinien erscheinen lässt (Petr. 71,10): »*faciatur* […] *et triclinia*«. Indem Trimalchio im Innenraum seines Speisesaals ekphrastisch diesen Rahmen noch einmal wiederholt, gibt er die Szenerie des Gastmahls dem infiniten Regress anheim. Die ikonische Endlosrekursion des Speisesaals setzt die Eigenzeit dieser Schwellensituation ins Bild: die unendliche Wiederholung. Tatsächlich bricht Trimalchio nämlich, am Höhepunkt des inszenierten Wehklagens um seine Person, die eigene Trauerfeier abrupt ab: Mit der paradoxen Bemerkung, in Anbetracht des allgemeinen Todesbewusstseins könne man ja gerade so gut leben (Petr. 72,2: »*cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus?*«), lässt der untote Gastgeber sein Fest von vorne beginnen. Der Aufruf zum erneuten Gang ins Bad verkündet das Fortlaufen der Feierlichkeiten *ad infinitum*.[93]

91 Vgl. hier und im Folgenden Herzog 1989, 125–130; Bodel 1994.

92 Der Auftrag, der aus dem Munde Trimalchios an Habinnas ergeht, lässt den Gastgeber mit der Stimme eines Toten sprechen, der durch sein Epitaph die Betrachter des Grabes adressiert vgl. Herzog 1989, 126.

93 Das Gastmahl, bzw. die wiederholte Abfolge von Essen, Bad, Sport und Adventus wird nur zufällig durch das Anrücken der Feuerwehr abrupt beendet (vgl. Herzog 1989, 128–129). Kirichenkos Annäherung der *Satyrica* an Wallaces *Infinite Jest* (Kirichenko 2014, 48 u. ö.), so zeigt sich hier, hätte von einer eingehenderen, an Herzogs Rekonstruktion anschließenden Lektüre der *Cena* viel profitieren können.

Indem Trimalchio sein Fest in Endlosschleife fortlaufen lässt, anstatt am Ende des inszenierten Begräbnisses zu sterben, stellt er die Schwellensituation der *Cena* auf Dauer. Durch diese Ringkomposition installiert sich in seiner Villa ein Zeitort, der von einer radikalen Verkehrung geprägt ist: »Der ›Lebende‹ in seinem Grab bleibt der feiernde Tote in seinem Haus.«[94] Dieser *mundus inversus* ist mehr als saturnalische Spaßmacherei und fröhlich-ausgelassene Leiblichkeit; Trimalchios Gastmahl zeugt von der radikalen Subversion der Verhältnisse im Angesicht des Todes. Es wird mir im Folgenden darum zu tun sein, diese denkbar tiefgreifende Verkehrung als eine zu zeigen, welche auch und nicht zuletzt in der Sprache wirksam ist.

4.5 Leibliche Rezeptionsästhetik

Die ersten Schritte in den von dubiosen Symbolen strotzenden Innenraum der trimalchionischen Villa markieren nur den Auftakt eines Gastmahls, das sich als ein einziges Drama der entautomatisierten Wahrnehmung beschreiben lässt. Trimalchio agiert als manischer Regisseur einer perfekt geplanten Inszenierung. Sein phantastisches Bankett verwickelt die Gäste in ein Spektakel der getäuschten Erwartungen, der durchdachten Missverständnisse und der plötzlich umschlagenden Anblicke. Während des gesamten Gelages kämpfen die Teilnehmer bis zur Paranoia um die Interpretation der präsentierten Rätsel: »*necdum sciebamus <quo> mitteremus suspiciones nostras*« – »wir wussten noch nicht, wohin wir unsere Vermutungen lenken sollten« (Petr. 40,2), formuliert der überforderte Ich-Erzähler den ständigen Verdacht, welcher die Gäste nach kurzer Zeit an Trimalchios Tafel beschleicht. Hinter jeder Wand lauern in diesem Haus versteckte Mechanismen, welche die Kulisse auf einmal verändern könnten (Petr. 54,4: »*totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatum aliquod exiret*« – »ich begann im ganzen Triklinium herumzuschauen, ob nicht durch die Wand irgendein Mechanismus herauskäme«). Es ist ein geradezu bedrohlicher Entzifferungsraum. Die grandiosen Inszenierungen erweisen sich bald als qualvolles Spiel mit den Verständniskräften der Zuschauer; die kulinarischen Illusionen des Gastgebers und Chef-Dramaturgen fordern dem Publikum immer neue aberwitzige Volten ab.

Nur zu deutlich gibt sich die *Cena* damit als eine Allegorie des Lesens zu begreifen, als eine textimmanente, leiblich konkretisierte Rezeptionsästhetik: Trimalchios theatralische Inszenierung einer von plötzlichen Abbrüchen und unerwarteten Umschwüngen geprägten Menü-Folge reflektiert unverkennbar die Verhältnisse

94 Herzog 1989, 128.

der satyrischen Textwelt.[95] Der Gastgeber figuriert dabei als ein durchweg idiosynkratischer ›Autor‹, dessen Markenzeichen das hintersinnige Spiel mit dem vermeintlichen Zu- oder Unfall ist. Ganz in seiner auktorialen Rolle aufgehend, ködert Trimalchio die bestürzten Konsument:innen seines ins Absurde driftenden kulinarischen Spektakels mit der Versicherung, er mache nichts ohne Grund: »*nihil sine ratione facio*« (Petr. 39,14).[96] Wiederholt spielt sich der Gastgeber darüber hinaus als sinnstiftender Kommentator und After-Demiurg seiner fragwürdigen kulinarisch-theatralischen Arrangements auf und belehrt seine Gäste, man müsse auch beim Essen seine Bildung parat haben (Petr. 39,4: »*Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*«).[97] Auch in dieser Devise spiegeln sich nur allzu deutlich die Lektüre-Bedingungen eines Textes, dessen hypertropher Anspielungsreichtum sein Publikum in einem bis zur Opazität verdichteten intertextuellen Universum herumirren lässt.

Die textimmanente Reflexion der satyrischen Verhältnisse kennzeichnet dabei vor allem die maximale Konkretion des Lektüreprozesses: Mit den phantasmagorischen Speisen wird hier dem vielschichtigen, auf den ersten Blick undurchsichtigen Text eine Bühne bereitet – wird der bisweilen abstoßende Effekt einer momenthaften Umcodierung des Gelesenen zur Schau gestellt. Die augenfällige Polysemie der aufgetischten Gerichte verleiht dem ›kulinarischen Code‹ der *Cena* die Eigenheit sprachlicher Zeichenträger.[98] Der unbequeme Subtext der trimalchionischen Maxime –»*Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*« (Petr. 39,4) – lautet: Wer nicht nur die Oberfläche sehen will, muss schmecken.

Bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen an diesem Gastmahl leiblicher und geistiger Konsum. Denn der Gastgeber verschränkt das schwindelerregende Verwirrspiel seines Menüs mit einer kruden literarischen Scharade. Dass Trimalchios

95 Tatsächlich geht es also bei Tisch gerade so zu, wie in der restlichen Erzählwelt des Romans auch: Kaum einmal kann ein Gang von den Gästen zu Ende gegessen (geschweige denn genossen) werden; immer wieder kommt es zum vorzeitigen Abbruch der Verköstigung durch den tumultuösen Einbruch eines (vermeintlichen) Zufalls. Als Abfolge in sich geschlossener ›anekdotischer‹ Gänge spiegelt das potentiell unendliche Menü also die anti-teleologische Offenheit von Petrons disruptiver Episodik.

96 Mit diesem emphatischen Satz wird die langatmige Exegese eines besonders ominösen kulinarischen Arrangements eingeleitet, bei dem den auf einem runden Tablett angeordneten Tierkreiszeichen jeweils eine mehr oder weniger passende Speise zugeordnet wurde (Petr. 35,1–6.; 39,1–40,1; dazu unten). Die neuere Forschung hat in Trimalchios gelehrsamem Monolog eine Parodie philologischer Exegesen der Schildbeschreibung im homerischen Epos erkannt, vgl. Großardt 2009, hier: 341.

97 Zu diesem Zitat aus dem zweiten Buch der *Aeneis* (Aen. 2,44) vgl. auch Fedeli 1981, 100.

98 Darauf weist auch Hans-Dieter Bahr in seiner Lektüre der *Cena* hin, der die Speisen in ihrer Präsentation als »symbolisch lesbare Zeichenträger« erkennt (Bahr 1994, 159).

gelehrte (philologische) Ausschweifungen für eine ähnliche Irritation sorgen, wie seine hintersinnigen Speisen, liegt vor allem daran, dass der Parvenu offensichtlich über nicht mehr als eine prekäre Halbbildung verfügt: Hoffnungslos verwirrt er die verschiedensten Mythologeme und präsentiert seinen Gästen damit eine geschmacklose Melange aus disparaten Bildelementen, die den hybriden Gerichten seines Mahls ebenso gleichen, wie sie das übersättigte Mischmasch von Petrons *satura* spiegeln.[99] Die völlige Dissoziation von Trimalchios klassischer Bildung erschließt sich auch modernen Leser:innen auf Anhieb (Petr. 52,1–2):

> *Habeo scyphos urnales plu minus … quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes. Habeo capidem quam reliquit patronus <mihi> meus, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit.*
>
> Ich habe riesige Krüge, ungefähr … [x Stück], auf denen [dargestellt ist, wie] Cassandra ihre Söhne umbringt, und die toten Buben liegen da, dass du glaubst, sie wären lebendig. Ich habe eine Henkelschale, die mein Patron mir vererbt hat, auf der Daedalus Niobe ins Trojanische Pferd einsperrt.

Die Mythen, welche die klassische Literatur zu grandiosen ›Tableaus‹ erhob, scheinen in ihre motivischen Bestandteile zerfallen. In Trimalchios Reden zirkulieren nurmehr Fraktale eines literarischen Bildreservoirs, die der neureiche Angeber mit der grotesken Willkür eines mythologisch-literarischen ›Bricoleurs‹ vermengt.

Trimalchios widersinnige Formulierung der ›lebensechten Toten‹ (»*mortui iacent sic ut vivere putes*«) verballhornt nicht nur das *enargeia*-Ideal der naturalistisch-illusionistischen Kunstästhetik.[100] In ihr findet auch jene radikale Verkehrung der Welt Ausdruck, die der *Cena* strukturell eingeschrieben ist. Es ist das Gepräge eines saturnalischen *mundus inversus*, der Tod und Leben in ein prekäres Wechselverhältnis bringt: Wie gesehen, wird das Gastmahl in der Hauptprobe eines diesseitigen Begräbnisses gipfeln. Der Hausherr macht mit seinem scheinbar idiotischen Kommentar also jene tiefgehende Ambivalenz geltend, die Bachtin als konstitutives Moment des Karnevals hervorgehoben hatte – eine Ambivalenz, die Siegmar Döpp jedoch in den Saturnalien gerade nicht realisiert sehen wollte.[101] Dabei zeigt sich gerade die *Cena* geprägt vom ständigen »Oszillieren zwischen den Polen ›Geburt und Tod‹, … ›Torheit und Weisheit‹«.[102] Die Figur Trimalchios, der als eine Art exis-

99 Auf die Analogie zwischen Trimalchios Gerichten und dem satyrischen Textgemenge weist bereits Gowers 1993, 46 hin.
100 So die Lektüre von Grewing 2010, 16.
101 Vgl. Döpp 1993, 148: »[D]as von Bachtin für entscheidend angesehene Moment des Ambivalenten [scheint] im Bewußtsein der alten Römer keine besondere Rolle gespielt zu haben.«
102 Döpp 1993, 148.

tenzialistischer Clown zwischen Dumm-Dreistigkeit und Verschlagenheit schwankt, verkörpert diese Ambiguität, deren Ausdrucksformen ich im Folgenden nachgehen will.

Man mag dem Gastgeber also auch bei seiner travestierenden Mythen-Klitterung – trotz seines dümmlichen Anscheins – eine gewisse Absicht unterstellen wollen. Schließlich vergleicht er sich nicht von ungefähr mit dem Ahnen aller listigen Betrüger, Odysseus: »*Sic notus Ulixes?*« – »So kennt ihr Odysseus?«, lautete die rhetorische Frage, mit der Trimalchio die Deutungshoheit über sein Menü einfordert (Petr. 39,3).[103] Eine gewollte Ambiguität zeichnet denn nicht nur seine täuschenden Speisen und das theatrale Rollenspiel mit vermeintlich in Ungnade gefallenen Sklaven aus,[104] sondern auch seine Sprache. Der Doppelsinn seiner zum Wortwitz neigenden Äußerungen[105] macht den Gastgeber selbst zum Aktanten einer paradoxen Polysemie, die geradezu als das Gesetz seines Gastmahls gelten kann: »*hoc es ius cenae*« – »das ist das Gesetz (der Jus) des Mahls.« (Petr. 35,7)

Im saturnalischen Rahmen der *Cena* wird ebenjene charakteristische Mehrdeutigkeit der Sprache zuallererst als eine Eigenheit des Essens vorstellig. Schon am ersten Gang, der nach dem verspäteten Eintritt Trimalchios während der Vorspeise[106] serviert wird (Petr. 33,3), lassen sich die Bedingungen dieser Gerichte exemplarisch vergegenwärtigen: Das Arrangement einer Holzhenne (*gallina lignea*) markiert eine Täuschung, die Trimalchio absichtsvoll manipuliert, indem er seinen Gästen eine falsche Auflösung darbietet (Petr. 33,5): »*Amici, ait, pavonis ova gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint. Temptemus tamen, si adhuc sorbilia sunt.*« – »Freunde, sagte er, ich habe befohlen, der Henne Pfaueneier unterzulegen. Und beim Herkules ich fürchte, sie sind bereits bebrütet. Lasst uns trotzdem probieren, ob sie noch schlürfbar sind.« Die Suggestionskraft vergrößert sich ob dem angedeuteten Misslingen des inszenierten Ganges zusätzlich – Trimalchio ist ein raffinierter Manipulator. Gleichzeitig verstärkt sich der Überraschungseffekt, indem die Aufmerksamkeit auf das ungewisse Innere der vermeintlichen Pfaueneier gerichtet wird. Wenn sich dann im künstlichen, nämlich aus Teig geformten Ei ein echter, von Dotter umgebener Vogel findet (Petr. 33,6–8), überbietet das Gericht die getäuschten Erwartungen der Gäste gleich doppelt. Der Eindruck der Speise ver-

103 Paolo Fedeli (1981) nimmt das Zitat zum Anlass, Trimalchio als einer genuin ambigen Figur ein hintersinniges literarisches Maskenspiel zu unterstellen. Zum Tierkreiszeichen-Gericht, das Trimalchio Anlass zu dieser Bemerkung gibt s. u.

104 Um nur eines von zahlreichen Beispielen zu nennen: Der Koch, welcher vergessen hatte, das Schwein auszunehmen, erwies sich als Komplize einer weiteren kulinarischen Farce (Petr. 49,4–10).

105 Vgl. auch Fedeli 1981, 102.

106 Ich übergehe diese »gustatio«, weil oben bereits auf die frappierende Analogie zu den Beschreibungen einer kulinarischen Rede (Petr. 1,3) hingewiesen wurde.

kehrt sich paradox: Die echten Eier der künstlichen Henne werden zu künstlichen Eiern, die einen echten Vogel bergen. Erstaunlicherweise ist es den Kommentatoren entgangen, dass Trimalchio mit diesem ersten Gang eine skurrile Version des Henne-Ei-Problems in kulinarischer Konkretion präsentiert. Es handelt sich bei der Frage »*ovumne prius extiterit an gallina?*« um ein beliebtes Thema bei Tischgesprächen, das prominent in Macrobius' *Saturnalia* verhandelt wird.[107] Trimalchio tischt also ein populäres Gesprächsthema zum Verzehr auf. Gleichzeitig inszeniert die hybride Henne-Ei-Komposition mit dem unendlichen Regress des Problems auch die Iterationsspiele des literarischen Textes: Die Rekursivität von Henne-Ei-Henne reflektiert das potenzierte Theater, das im Rahmen der *Satyrica* mit dem theatralen Spektakel der *Cena* (man denke nur an den »Chor« der Bediensteten[108]) und den dramatisierten Speisen, welche auf den Bühnen der Tische auftreten, inszeniert wird.[109] Die Eispeise teilt also die Verfassung des komplexen literarischen Textes. In diesem Sinne wird den verblüfften Gästen mit diesem Gang auch ein solcher paradox gestufter Text vorgesetzt, wie er uns in den *Satyrischen Geschichten* vorliegt.

Abgesehen von der spezifisch ›poetischen‹ (potenzierten) Faktur dieses raffinierten Gerichts lässt sich am Anfang des spektakulären Menüs etwas Entscheidendes beobachten: Trimalchios Speisen müssen besprochen werden; sie werden als Gegenstände der gelehrten Exegese aufgetischt. Die begleitende Rede bildet gleichsam einen Teil der Verköstigung, sie tritt zur kulinarischen Zubereitung der Speisen und ihrem Arrangement als eine dritte Stufe dieser gastronomischen Produktion hinzu. Dabei ist gerade die rhetorische ›Garnitur‹ aus dem Munde Trimalchios von einer programmatischen Doppelbödigkeit: Wenn der Gastgeber in seiner manipulativen Ankündigung von »untergelegten«, mithin »unterstellten« (*supponere*) Eiern spricht, spiegelt das Arrangement des besprochenen Gerichts die Bedingungen seiner Rezeption, indem den Gästen dieser mehrdeutige Happen »untergeschoben« wird.

Während im Falle des ersten Ganges die rhetorische Garnitur noch einigermaßen brachylogisch ausfällt, ufert sie mit dem nächsten Gericht aus zum gelehrten Monolog (Petr. 39,4–15). Die phantastische Repräsentation der zwölf Tierkreiszeichen formiert einen geradezu hieroglyphischen kulinarischen Text, welcher die Deutung durch den Symposiarchen unweigerlich herausfordert.

Noch bevor dieser nächste Gang serviert ist, kommt es zu einem Intermezzo, welches den Tod zum ersten Mal unmissverständlich an die Tische des Tricliniums

107 Macr. sat. VII; XVI.
108 Vgl. z. B. Petr. 34,1: »*gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur*« – »gleichzeitig wurden die Vorspeiseplatten vom singenden Chor weggerissen«.
109 Zu den Begriffen der (literarischen) Rekursivität, Iteration und Potenzierung vgl. Fricke 2007.

bringt (Petr. 34,4–10): Trimalchio serviert einen angeblich uralten Wein in offensichtlich neuen Amphoren, welche sich durch ihr trügerisches Etikett (*pittacia*) verraten (Petr. 34,6): »*statim allatae sunt amphorae vitreae diligenter gypsatae, quarum in cervicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo:* FALERNVM OPIMIANVM ANNORVM CENTVM« – »sogleich brachte man sorgfältig mit Gips verschlossene Glasamphoren, an deren Hälsen Etiketten mit der Aufschrift befestigt waren: Falerner aus dem Jahr des Opimius, hundertjährig.« Tatsächlich ist es ausgeschlossen, dass gerade ein Wein solchen Jahrgangs auf seinem Etikett Angaben zu Provenienz (Falerner) und Alter verzeichnet.[110]

Es handelt sich um eine von zahlreichen Stellen, an denen die Relevanz von Aufschriften (*titulus*, *inscriptio*) im Rahmen der symposiastischen Inszenierung deutlich hervortritt. Die *pittacia* der Amphoren ähneln jenem täuschenden Schriftzug, der in der ›Schreibszene‹ an Bord von Lichas' Schiff seinen (erneuten) theatralischen Auftritt hat. Es ist bezeichnend, dass solche Etiketten in der poetologischen Schlüsselszene der *Cena* die entscheidende Rolle spielen (Petr. 56,7: »*pittacia in scypho circumferri coeperunt*« – »es wurden Zettelchen in einem Becher herumgetragen«), um dort ihre volle Ambiguität zu entfalten. Das theatralisch markierte Lesen der *tituli* auf den Weinamphoren (Petr. 34,7: »*dum titulos perlegimus*« – »während wir die Aufschriften durchlasen«) gestaltet sich angesichts der offensichtlichen Fälschung als ein buchstäblicher Selbstbetrug. Tatsächlich teilt der *falernum* seine ersten Lettern denn auch mit dem Verb *fallere*, täuschen. Die Rezeption der Schrift, so gibt diese Leseszene zu verstehen, impliziert immer auch ein sich Entziehendes, ein unbemerkt Bleibendes.

Trimalchio seinerseits nimmt das hohe Alter des vermeintlich edlen Getränks[111] zum Anlass, über die kurze Lebensspanne des Menschen zu sinnieren: »›*eheu*‹, *inquit,* ›*ergo diutius vivit vinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vinum vita est.*‹« – »›Weh mir‹, sagte er, ›dann lebt der Wein länger als ein Menschlein. Deshalb lasst uns anstößig werden. Wein ist Leben.‹« (Petr. 34,7) Die Verköstigung des ›Lebenselixiers‹ begleitet der Gastgeber mit einer proto-emblematischen Einlage (Petr. 34,8–10): Er lässt ein bewegliches silbernes Skelett allerlei Figuren bilden und ergänzt diese morbide Bildlichkeit mit einem Epigramm, das von äußerstem poetischen Dilettantismus zeugt. Das Gedicht auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Daseins schließt in einem kruden Pentameter mit dem *Carpe-diem*-Motiv (Petr. 34,10): »*ergo vivamus, dum licet esse bene*« – »Also lasst uns leben, solang es möglich ist, sichs gutgehn zu lassen.«

110 Vgl. zur Deutung der Stelle Schmeling 2011, 122–123.

111 Tatsächlich ist stark davon auszugehen, dass, wenn es sich denn wirklich um den vorgegebenen Opimianer handeln würde, ein Wein diesen Alters längst nicht mehr genießbar wäre.

Es dürfte kaum erstaunen, dass auch diesen Zeilen des ebenso stümperhaften wie hintersinnigen Gastgebers eine programmatische Doppelbödigkeit eignet: »Lasst uns leben, solang es möglich ist, gut zu essen«, liest sich Trimalchios Trinkspruch eben zugleich. Die paronomastische Verschränkung von Sein und Essen darf als das schlechthinnige ›Motto‹ des satyrischen Textes gelten. Im Kontext der Stelle, an der dieses programmatische Wortspiel formuliert wird, zeigt sich die existentielle Dimension der Devise: Mit »*bene esse*« – »$\frac{\text{wohl sein}}{\text{gut essen}}$« reagiert der Mensch auf die Omnipräsenz des Todes. Die leibliche Verköstigung wird im morbiden Raum der trimalchionischen Villa zum trotzigen Widerstand gegen die übermächtige Vergänglichkeit. Dieses ›Fressen im Angesicht des Todes‹ aber darf zugleich als eine akkurate Beschreibung dessen gelten, was hier als das Prinzip des satyrischen Schreibens in den Blick rücken soll: Denn offensichtlich ist an diesem Gastmahl zugleich das Verrücktwerden der Sprache *sub specie mortis* zu beobachten. *Tempus edax* wirkt hier als *textus edax*, als gefräßiger Text, in dem sich Sprache und Speise auf perverse Weise verschränken.

Die Zeit, nämlich der astrologische Jahresverlauf, behauptet ihre Präsenz auch im Falle des Tierkreiszeichen-Gerichts, das auf Trimalchios Trinkspruch folgt (Petr. 35). Die Attraktion des Ganges besteht in den witzigen Analogien zwischen den einzelnen Sternzeichen (*signa*) und den darüber platzierten Speisen (*cibus*): Über dem Stier etwa ein Stück Rindfleisch, über den Zwillingen Hoden und Nieren etc. (Petr. 35,1–35,5) Das Arrangement lässt in der kulinarischen Rhetorik gleichsam den *ornatus* über den üppigen Gehalt des Mahls obsiegen; zum Unmut der Gäste, welche sich »eher verstimmt über die billigen Speisen hermachen« (Petr. 35,7: »*ut tristiores ad tam viles accessimus cibos*«). Wenn Trimalchio dieses kulinarische Schaustück mit dem Satz kommentiert: »*cenemus. hoc est ius cenae*« – »Wir sollten essen. Dies ist $\frac{\text{das Gesetz}}{\text{die Sauce}}$ des Mahls« (Petr. 35,7), so zeugt diese Bemerkung nicht nur vom Bewusstsein des Gastgebers für die Garnitur-Funktion des Gerichts. Der Doppelsinn seines Postulats wirkt zugleich wie ein Zauberspruch: Im Sinne von »das ist *nur* die Garnitur des Gerichts« fördert Trimalchios »*hoc est ius cenae*« augenblicklich schlaraffenländische Speisen zutage, welche unter den Tierkreiszeichen verdeckt lagen (Petr. 36,1–3). Neben Mastgeflügel, Saueuter und einem Hasen, dessen künstliches Federkleid ihn wie Pegasus aussehen lässt (Petr. 36,2), entdecken die Gäste insbesondere »vier Marsyas-Figuren, aus deren Schläuchlein Pfeffersauce über die Fische floss, die gleichsam in einem Kanal schwammen« (Petr. 36,3: »*notavimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum utriculis garum piperatum currebat super pisces, qui in euripo natabant*«). Die Prominenz, mit der in diesem kunstvollen Arrangement die Sauce (*garum*) inszeniert ist, lässt kaum Zweifel daran, dass Trimalchio hier eine weitere Pointe platziert hat. *Dies* ist

schließlich die Sauce des Mahls.[112] Der Symposiarch macht seine Gäste zu Zeugen einer lukullischen ›Transsubstantiation‹, er lässt das abstrakte Gesetz (*ius*) zur deftigen Sauce (*ius*) werden. Er mobilisiert die verbale Lautfolge in ihrer Ambiguität, indem er die verschiedensten Bedeutungen (Gesetz, Garnitur, Sauce) in einer Nennung aktualisiert. Anstatt sich zugunsten eindeutiger Kommunikation um die semantische Eindämmung der Worte zu bemühen, wendet Trimalchio das Kakemphaton seiner Rede zum kreativen Prinzip: Gerade wie in Quintilians Beschreibung der Emphase lösen Trimalchios Worte das Hervortreten der in ihnen verborgenen Bedeutungen aus (Quint. inst. IX,2,64: »*Est emphasis* […], *cum ex aliquo dicto latens aliquid eruitur*«). Die Gesetzmäßigkeiten dieses Gastmahls (*ius cenae*), so könnte man sagen, sind die eines performativen ›double-entendre‹, oder: einer Sprache, die sich direkt in Essen umsetzt.

Die spezifische Performanz der Sprache bei Tisch hat in der Gestalt des nun herbeigerufenen Trancheurs »Carpus« (Petr. 36,5) ihren prominenten Auftritt. Die poetologischen Implikationen dieser Szene gehen weit über den vermeintlich trivialen Gag hinaus. Der sprechende Name von Trimalchios Angestelltem, dessen Nennung (»Carpe!«) zugleich ein Befehl ist (»Schneid-er!«), lassen diesen als Personifikationen poetischer Selbstbezüglichkeit durch das Triclinium wandeln: Wer wie das heißt, was er tut, dessen Name gleicht dem performativen Wort des poetischen Textes. Darüber hinaus erscheint »Carpus« der Schneider als Personifikation jener zergliedernden Tätigkeit (*carpere*), welche das fundamentale Verfahren der hier verfolgten Poetik darstellt. Nicht (nur) die Speisen werden bei Trimalchio in betonter Performativität zerschnetzelt (Petr. 36,6: »*gesticulatus* […] *laceravit*«), dem Sprachmaterial selbst wird im Rahmen der *Cena* zu Leibe gerückt. Tatsächlich vollführt auch der Auftritt des Schneiders dieses Aufspalten der Worte, welches in ihm verkörpert ist, indem jeder Ruf Trimalchios (Petr. 36,7: »*Carpe, Carpe*«) die ›Zweischneidigkeit‹ des Namens wirksam macht. Indem sich in der Person des Carpus *vocare* (benennen) und *imperare* (befehlen) in einem Wort (*eodem verbo*) vereinen (Petr. 36,7), inszeniert dessen Darbietung auch den Auftritt einer performativen Rede, einer paronomastischen *Figura etymologica in actu*.

Die Szene ist von höchster Prägnanz: Mit der Mehrdeutigkeit des Namens wird hier der Ambiguität der Sprache eine Bühne bereitet. Was die Petron-Forschung gemeinhin als die dümmlichen Wortwitze eines aufschneiderischen Gastgebers disqualifiziert, zelebriert den Zustand einer verkehrten Sprache: Der Wortwitz, der zwei vermeintlich unvereinbare Bedeutungen in *einem* Wort geltend macht, vollzieht eine Ermächtigung der Phoneme und Buchstaben: *ius* ist Saft und Gesetz; *esse*

112 Vgl. zu den Lesarten der Stelle bereits Avery 1960.

ist Sein und Essen. Dieses Gastmahl feiert die eigen- und gegensinnige Sinnlichkeit der sprachlichen Zeichen.

Dass Enkolp angesichts solch nachdrücklich zur Schau gestellter Ambiguität der Appetit vergeht (Petr. 37,1: »*non potui amplius quicquam gustare*« – »Ich konnte nichts mehr essen«), scheint durchaus verständlich. Ob es aber tatsächlich sein ›besserer Geschmack‹ ist, der Trimalchios Doppelsinnigkeiten abstoßend erscheinen lässt,[113] wage ich zu bezweifeln. Die Disqualifikation des Wortwitzes, welche die Kommentatoren hier gleichsam auf den Ich-Erzähler projizieren, gleicht vielmehr einem Abwehrmechanismus, der sich gegen die unkontrollierbare Sinnproduktion des Sprachmaterials wendet. Denn die janusköpfige Rede, deren Worte latente, unabsehbare Bedeutungspotentiale bergen, ist von einer spezifischen Widerspenstigkeit: Sie ist, um im Rahmen des Gastmahls zu bleiben, *unverdaulich*. In seinem irreduziblen Vielsinn sperrt sich der *pun* gegen eine restlose, vereindeutigend decodierende Rezeption.

4.5.1 Zwischenresümee und Intertext

Die ersten Gänge von Trimalchios Menü machen deutlich: Der Gastgeber verleiht den servierten Speisen einen Rätselcharakter,[114] der es notwendig macht, sie zu besprechen. Anstatt mit zivilisiert-gelehrten Diskursen über die Kreatürlichkeit der Nahrungsaufnahme hinwegzutäuschen, forciert dieses Gastmahl also die sinnliche Annäherung von Reden und Essen. Gerade die rhetorische Garnitur aus dem Munde des Parvenus, seine Kommentare und Exegesen, drohen dabei, die Gäste bis zur Übelkeit mit unverdaulichem Doppelsinn vollzustopfen. Die textinterne Rezeptionsästhetik der *Satyrica* zeigt die Xenoglossie Bahrs als ein Drama der Inkorporation: Der Verzehr einer unverdaulichen, ambigen Sprache findet in der *Cena* seine saturnalische Inszenierung. Immer wieder scheitern die Tischgenossen am Einverleiben einer Sprache, die gerade in ihrer Sinnlichkeit (*ius*) eine verstörende Polysemie behauptet und ihre Rezipienten damit zur *ruminatio* zwingt: Die Worte dieses λογόδειπνον stoßen immer wieder auf im Wechsel ihrer Kontexte. Essen und Reden sind in der *Cena* also kaum voneinander zu trennen. Gleichzeitig präsentieren die Speisen in ihrer unabsehbaren Vielschichtigkeit, welche eine Sinnebene unter der anderen verborgen liegen lässt, kulinarische Konkretisierungen des komplexen literarischen Textes überhaupt: Die Lektüre wird hier zum gemeinsamen

113 So die Argumentation des Kommentars (Schmeling 2011, 135): »The ψυχρότης [Schwulst] of the pun on Carpus causes E. to lose his appetite«.
114 Vgl. auch Rimell 2002, 41.

Gastmahl von ›Autor‹ und ›Leser‹. Spezifischer noch ist die Analogie zwischen der verstörenden Hybridität von Trimalchios Gerichten und der Faktur der *satura* als eines mit den verschiedensten Dingen vollgestopften Füllsels. Wenn überdies auch die Exkurse des Gastgebers sich als eine unkultivierte Melange aus den Brocken einer labilen Halbbildung darstellen, zeugt dies abermals von der Engführung von Reden und Essen unter den Bedingungen des saturierten Textes. Beide Aspekte, das Gericht als Gegenstand der Exegese und das Gericht als literarischer Text, haben ihr Vorbild in der letzten Satire des Horaz (Hor. sat. II,8).[115]

Die *Cena Nasidieni* schildert das luxuriöse Gastmahl des Emporkömmlings Nasidienus, dessen oberstes Ziel es ist, seine Gäste mit raffinierten Speisen zu beeindrucken. Die motivischen Parallelen zu Petrons *Cena* sind zahlreich: Der übermäßige Luxus des Gelages wird vom mangelnden Feinsinn des Gastgebers konterkariert; die Skurrilität der Szenerie und die Protzerei des Wirtes erregt das Lachen der Gäste (Hor. sat. II,8,63–64 u. ö.). Als es während des Essens zu einem Unfall kommt – ein Baldachin stürzt ein (Hor. sat. II,8,54–59) –, wird mit ironischen Verseinlagen der Wankelmut und die Grausamkeit der Fortuna beklagt.[116]

Einschlägig für den Zusammenhang meiner Argumentation aber ist das Ende des Gastmahls. Nasidienus kehrt nach kurzweiliger Abwesenheit mit neuem Selbstbewusstsein zurück mit der Absicht, durch Kunst die Verfehlungen der Fortuna auszubessern (Hor. sat. II,8,84–85: »*ut arte emendaturus fortunam*«). Darauf wird ein neuer Gang aufgetragen (Hor. sat. II,8,85–91): Die zerstückten Glieder eines Kranichs (»*discerpta* […] *membra gruis*«), Lebern von mit Feigen gefütterten Mastgänsen (»*pinguibus et ficis pastum iecur anseris*«), Schultern von entbeinten Hasen (»*leporum avulsos* […] *armos*«), Amseln und Tauben (»*merulas* […] *et* […] *palumbes*«) – kurz: eine ausladende Anhäufung von allerlei Fleischstücken, eine besonders üppige *satura*. Der Erzähler des Gastmahls aber fährt fort (Hor. sat. II,8,92–93): »*suavis res, si non causas narraret earum et/ naturas dominus*« – »feine Sachen, hätte nicht der Hausherr uns von jeder die Natur- und Kunstgeschichte vordoziert«. Die ausschweifenden Exkurse des Gastgebers zu den aufgetragenen Speisen degoutieren seine Gäste so sehr, dass sie von den Delikatessen keinen Bissen anrühren (Hor. sat. II,8,94: »*ut nihil omnino gustaremus*«).

In Horazens letzter Satire hat die *Cena Trimalchionis* ihren *locus classicus*. Die ›Emendation‹ des unkontrollierbaren Schicksals durch höchste Kunstfertigkeit scheint Petrons neureicher Freigelassener zum Motto seiner spektakulären kulinarischen Inszenierung erhoben zu haben: Im doppelten Sinne des täuschenden

115 Vgl. zur *Cena Nasidieni* unter satirepoetologischer Perspektive Oliensis 1997.
116 Vgl. zur Frage nach Ordnung und Kontingenz bei Horaz und Petron Schwindt 2004.

Mehrschichtigen und der hypertrophen Mischung ist jeder Gang von Trimalchios Menü eine ›*Farce*‹.

Der (satirische) Nexus zwischen einer Kulinarik der Übersättigung (›Essen‹) und einer spezifisch literarischen Komplexität (›Sprechen‹) ist in der *Cena* als der Inbegriff einer grammatophagischen Poetik wirksam. Denn Sprache und Speise verschränken sich nicht nur auf der Ebene von Trimalchios Menü, sondern gehen auch auf der untersten Ebene der Buchstaben eine intrikate Verbindung ein. Um zu jener verkannten Stelle zu gelangen, an der diese ›verzehrte Sprache‹ ihren Auftritt hat, seien nunmehr im Schnelldurchgang die Verkehrungen von Trimalchios saturnalischem Gastmahl abgeschritten.

4.5.2 Saturnalische (Rede)Freiheit und doppelsinnige Ausscheidungen

Auf die astrologischen Exkurse Trimalchios zu seinem Tierkreiszeichen-Gericht folgt als nächster Gang ein Eber, der die weiße Filzmütze der Freigelassenen trägt (*aper pilleatus*). Aus der Wunde, die dem Wildschwein geschlagen wird, entweichen lebendige Vögel, die von bereitstehenden Vogelstellern eingefangen werden (Petr. 40,3–6). Das deutlich als saturnalisch markierte Gericht[117] bewirkt bei Enkolp eine neue Verständniskrise (Petr. 41,2: »*postquam itaque omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum, quod me torqueret*« – »Nachdem ich also alle Kalauer ausgeschöpft[118] hatte, war ich hartnäckig genug, jenen meinen Interpreten danach zu fragen, was mich quälte«). Sein Gesprächspartner pariert die Nachfrage mit der herablassenden Bemerkung, es handle sich um eine »*res aperta*« und keineswegs um ein Rätsel (»*non enim aenigma est*«). Vor dem Hintergrund des letzten Gerichts und dessen weithergeholten Clous auf der Suche nach einer an den Haaren herbeigezogenen Pointe (*balacusiae*), wird der überforderte Ich-Erzähler also mit dem scheinbar Offensichtlichen vor den Kopf gestossen. Trimalchios Inszenierungskunst stürzt den Gast in die hermeneutische Desorientierung; Rätsel und Offensichtlichkeit (*aenigma* und *res aperta*) werden verwechselt, ihre Gegensätzlichkeit wird von der durchgängigen Polysemie der Darbietungen subvertiert und das Unerklärliche, Aussergewöhnliche, Verwunderliche wird im saturnalischen Kontext zum Normalfall.

Trimalchio überbietet die Freiheits- oder Freizügigkeitssemantik des Eber-Gerichts – das Schlachttier kehrt als Freigelassener (Petr. 41,4: »*tamquam liberatus*«) an den Tisch zurück – mit einem weiteren richtungsweisenden Wortspiel (Petr.

117 Der *pilleus* gehörte zur traditionellen Saturnalien-Tracht (vgl. Schmeling *ad loc*. 2011, 157).

118 Ich verweise an dieser Stelle auf das lateinische Original: »*consumere*«, das wieder auf ein körperliches Einverleiben der Sprachwitze schließen lässt.

41,7): »*liber esto*« – »du sollst $\frac{\text{frei}}{\text{Liber}}$ sein.« Die Promiskuität des jungen Sklaven (Petr. 41,6: »*puer speciosus*«) mischt sich in Trimalchios Wortspiel mit dem unerreichbaren Wunsch nach einem echten Freigeborenen-Status.[119] Zugleich artikuliert die Evokation des Weingottes Bacchus im Wort »*liber*« jene Entfesselung, deren poetologische Relevanz ich bereits mit Bezug auf Eumolps Dichtungstheorie stark gemacht habe.[120] Solch programmatische Freiheit, die eine hohe Affinität zum Konsum alkoholischer Getränke beweist, ereignet sich bezeichnenderweise direkt im Anschluss an Trimalchios Witz (Petr. 41,9): »*nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare convivarum sermones*« – »Sobald wir Freiheit ohne den Tyrannen erlangt hatten, begannen wir, die Gäste zu Gesprächen anzuregen«.

Der Abgang des Symposiarchen bedeutet für die Gesellschaft im Triclinium plötzliche Redefreiheit. Sie ist der saturnalischen Parrhesie nicht nur deshalb vergleichbar, weil sie mithin dem exzessiven Alkoholkonsum entspringt (Petr. 41,13: »*vinus mihi in cerebrum abiit*« – »das Wein [!] ist mir ins Gehirn gestiegen«). Die charakteristische Zügellosigkeit einer Rede, welche um die Regularien der Hochsprache nicht bekümmert ist, sondern ungehindert ebenso vulgär wie absurd dahinplätschert, erscheint hier gleichsam in ihrer politischen Ursprungskonstellation: Der kurze Zeitraum eines herrschaftsfreien Interregnums entfesselt die Sprache. Mit einem Erguss nahezu sinnfreier Logorrhö zelebrieren die Gäste die vorübergehende Abwesenheit des Hausherren.

Das ausgeprägte Vulgärlatein von Trimalchios Gästen hat die Passage zu einer der berühmtesten in den ganzen *Satyrica* gemacht. In ihren grammatikalischen Fehlbildungen, ihrer linguistischen Redundanz, ihrer grotesken Bildlichkeit und der sinnlichen Konkretion ihrer Phraseologismen zeugen die *convivarum sermones* von einer Entfesselung der Sprache, die man als eine ›kynische Glossolalie‹ bezeichnen könnte: »*ego verum dicam, qui linguam caninam comedi*« – »ich werde die Wahrheit sagen, der ich eine Hundezunge verputzt habe«, proklamiert Phileros (Petr. 43,3). Die saturnalische Übergangszeit oder: Schwellensituation lässt, um es mit der programmatischen Wendung Senecas zu sagen, sprechen wie der Schnabel gewachsen ist (Sen. apocol. 1,2: »*dicam, quod mihi in buccam venerit*« – »ich werde sagen, was mir ins Maul kommt«[121]). Was sich also während der Abwesenheit des

---

119 Vgl. Petr. 41,8, wo Trimalchio angesichts des als Dionysos verkleideten und mit dem *pilleus* des Ebers bekränzten Jünglings sagt: »*non negabitis me, inquit, habere Liberum patrem.*« – »Ihr werdet mir nicht verneinen, dass ich einen freien Vater (Liber Pater [=Dionysos]) habe.« Vgl. auch Schmeling 2011, 161.

120 Vgl. oben zu Petr. 118.

121 Zur sprachlichen Entfesselung in Senecas *Apocolocyntosis* vgl. oben Kap. I.1.5 sowie Heil 2006.

Gastgebers ereignet, ist die Feier einer enthemmten Sprache. Die enorme Vitalität dieser ›freigelassenen‹ Rede ist unübersehbar (Petr. 47,1): »*eiusmodi fabulae vibrabant*« – »dergleichen Geschichten schwirrten herum«.

Wenn Trimalchio sich bei seiner Rückkehr an den Tisch über seine Verdauung ›auslässt‹, lesen sich seine Bemerkungen über die menschliche Digestion wie eine skatologische Paraphrase jener sprachlichen Entfesselung, die sich in den soeben unterbrochenen Gesprächen am Werk zeigten (Petr. 47,4): »*ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere*« – »Ich glaube, es gibt keine so große Qual, wie es zurückzuhalten.« Die Analogie zwischen dem Hervorbrechen der *flatus* aus den Körperöffnungen und einem enthemmten Sprechen, das auch Trimalchios Duktus kennzeichnet, nähert sich der Ununterscheidbarkeit von Ausscheiden und Aussprechen (Petr. 49,1): »*nondum efflaverat omnia*« – »er hatte noch nicht alles herausgeblasen«.[122]

Wenn dergleichen das gesprochene Wort als etwas gedacht wird, das als Resultat eines mehr oder weniger aufwendigen Verdauungsvorgangs aus dem Innern des Körpers herausquillt, dürfte auch die poetologische Dimension des nächsten Ganges kaum abzustreiten sein (Petr. 49,10): »*ex plagis ponderis inclinatione crescentibus thumatula cum botulis effusa sunt*.« – »Aus den Schnittwunden, die dem Druck nachgaben und sich vergrößerten, quollen Brat- und Blutwürste hervor.« Anstatt der erwarteten Eingeweide dringen aus dem Verdauungstrakt des Schweines ausgerechnet Würste, also mit Innereien vollgestopfte Därme – eine allzu carnivorische (In-)Version des goldzeitalterlichen *automaton*-Motivs. Der Assoziation dieser *farcimina* mit der von Diomedes beschriebenen derben Mischkost namens *satura* ist kaum zu widerstehen.

Als ob er auf der Analogie solcher Ausscheidungen mit der hervorsprudelnden Rede insistieren wollte, ergeht sich Trimalchio gleich darauf in jener maßlosen Geschwätzigkeit, die dem peristaltischen Motto geschuldet scheint (Petr. 47,6): »*medici vetant continere*« – »die Ärzte verbieten, es zurückzuhalten«. Die vorgeschützte Bildungsbeflissenheit lässt eine banale Aufzählung des materiellen Reichtums immer wieder in Kostproben jener mythologischen ›Verwurstungen‹ ausufern, welche die Ingredienzien der klassischen Literatur zu groben Pasteten bis zur Unkenntlichkeit vermengen.

122 Idiomatisch treffender ist die Übersetzung von Holzberg 2013, 95: »Er hatte noch nicht alles hervorgesprudelt«.

4.5.3 Unfälle, Zufälle, Einfälle

Wenn es kurz darauf zu einem Unfall kommt, wird man das vor dem Hintergrund des horazischen Intertextes zunächst als ein Indiz dafür nehmen, dass in der Dramaturgie des Gastmahls ein kritischer Punkt erreicht ist: In deutlicher Analogie zum einstürzenden Baldachin des Nasidienus (Hor. sat. II,8,71–72), scheint mit dem Absturz des Akrobaten (Petr. 54,1) der Zufall für einen Moment in die Mikroteleologie der *Cena* eingebrochen. Die Gäste sind zu diesem Zeitpunkt allerdings schon zu einem Grade vom Hintersinn des Hausherrn in eine Paranoia versetzt, dass Enkolp auch für diesen *lapsus* eine theatralische Pointe erwartet (Petr. 54,4): »*totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatum aliquod exiret*« – »ich begann im ganzen Triklinium herumzuschauen, ob nicht durch die Wand irgendein Mechanismus herauskäme«. Tatsächlich entspricht diese Hermeneutik des Verdachts (»*suspicio mea*«) präzise jener Idee von Kontingenz, mit der Trimalchio seine Gäste an der Nase herumführt. In der proklamierten Devise des Gastgebers, er mache nichts ohne Grund (»*nihil sine ratione facio*«), klingt nämlich nicht zuletzt jene Definition des Zufalls (*fortuna*) an, die Cicero in seiner *Topica* gibt (Cic. top. XVII,63): »*Cum enim nihil sine causa fiat, hoc ipsum est fortuna, qui eventus obscura causa et latenter efficitur*.« – »Da nämlich nichts ohne Grund geschieht, ist gerade dies der Zufall, ein Ereignis, das aus einem dunklen Grund und im Verborgenen geschieht.« Nach ebendiesen dunklen Gründen und verborgenen Machenschaften zwingt Trimalchios Spektakel der Zu- und Unfälle sein Publikum zu suchen. Enkolps Verdacht, dass es sich auch bei dieser Intervention um eine harmlose Inszenierung handelt, bestätigt sich wenig später (Petr. 54,5) – freilich ohne dass ein verborgener Mechanismus sich offenbarte. Dennoch, oder gerade deshalb verdient die Auflösung des Vorfalls einen näheren Blick.

Wenn Trimalchio die scheinbare Kontingenz des Ereignisses zum Anlass nimmt, einmal mehr der Unberechenbarkeit des Schicksals (Fortuna) zu gedenken (Petr. 55,2–55,3), dann treibt er sein Spiel mit der Frage nach dem Zufall auf eine paradoxe Pointe: Man dürfe »über diesen Fall [!] nicht ohne Inschrift hinweggehen« (»*non oportet hunc casum sine inscriptione transire*«), verkündet der Gastgeber, bevor er auf ein herbeigebrachtes Schreibtäfelchen bühnengerecht eine memoriale Inschrift graviert. Die Einleitung seiner epigrammatischen Einlage spielt geradezu ostentativ mit dem Doppelsinn des (Un-)Falls (*casus*). Damit bestätigt sich hier Enkolps Vermutung, die vermeintliche Kalamität werde sich »*per ioculum*« (Petr. 54,3) in nichts auflösen, auf subversive Weise: Dass dem vermeintlichen Zufall (nur) ein witziger Einfall, ein weiterer Kalauer (*balacusiae*) zugrunde liegt, zeigt nämlich zugleich: Der eigentliche Regisseur dieses vieldeutigen Spektakels ist ein in semantischen Zufällen sich verausgabender Sprachwitz. In Trimalchios unermüdlichen Bemühungen, durch Kunst die bedrohliche Kontingenz des Schicksals auszuhebeln (nach

Horaz: »*ut arte emendaturus fortunam*«; Hor. sat. II,8,85), agiert eine Sprache, deren Eigenheit der unerwartete Einfall, die Kollision unvereinbarer Bedeutungen ist. Trimalchios *inscriptio* auf die ›Querschlägerin‹ Fortuna (»*quod non expectes, ex transverso fit/ et super nos Fortuna negotia curat./ quare da nobis vina Falerna, puer*« – »Was du nicht erwartest, kommt quergeschlagen/ und über uns treibt Fortuna ihre Geschäfte./ Daher gibt uns Falerner, Bursche«[123]) liest sich mithin zugleich als Epigramm auf den unergründlichen Eigensinn der Sprache.

Zugleich vollzieht der dilettantische Dreizeiler eine für die Dynamik des Gastmahls bezeichnende Überschreibung: Denn vorderhand ist der einzige Zweck dieses Epigramms die abermalige Verquickung der *conditio humana* mit dem Konsum von Wein (Petr. 55,3: »*quare da nobis vina Falerna, puer*« – »deshalb schenke uns ein, Bursche, falernischen Wein«), ein Echo der Devise: »*vinum vita est*« (Petr. 34,10). Damit aber wird just die Ereignishaftigkeit des Vorfalls in eine Art Feedback-Schleife eingespeist, insofern das habituelle Beklagen der wankelmütigen Fortuna nur als Refrain Trimalchios erste Verseinlage nachhallen lässt.[124] Die wiederholte Engführung von bedrohtem Leben und Alkoholkonsum konterkariert die memoriale Funktion der epigrammatischen Dichtung: Anstatt dem unberechenbaren Schicksal die Persistenz des versifizierten Epigramms entgegenzustellen, wird die Inschrift zur Vignette eines besinnungslosen Rausches.

Mit ihrer paronomastischen Deformation der »*Fortuna*« zu »*Falerna*« bildet Trimalchios krude poetische Nachschrift zugleich den Auftakt zu jenem zentralen Moment des saturnalischen Gastmahls, an dem die sprachliche Entfesselung, die dem saturierten Text zugrunde liegt, zu ihrer vollen Geltung kommt: An Trimalchios Epigramm knüpft sich zunächst ein Gespräch über die Dichter (Petr. 55,5–55,6), das den Hausherrn zur Rezitation einer moralisierenden Versrede über und gegen den Luxus anregt.[125] Seinen Vortrag unterbricht Trimalchio allerdings unvermittelt mit der Frage, welches denn nach den *litteras* das schwierigste Hand-

---

123 Ich weiche hier von der durchaus gelungenen Übersetzung Holzbergs ab, um einerseits das Unheilvolle der waltenden Kontingenz stärker zum Ausdruck zu bringen und andererseits die Assonanz von *Fortuna* und *Falerna* in den Vordergrund zu rücken (vgl. Holzberg 2013, 105: »Was du nicht erwartest, unverhofft kommt es,/ und Fortuna treibt über uns ihre Geschäfte./ Darum schenke uns ein, Bursche, falernischen Wein.«)

124 Vgl. zur leitmotivischen Wiederkehr des Fortuna-Themas auch Courtney 2001, 85; 91; Schmeling 2011, 223.

125 Wie bereits Walsh (1970, 127) formuliert hat, scheint die Deklamation »in blissful ignorance« zu erfolgen, »that *fabula de se narratur*« (ähnlich Courtney 2001, 106–107). Wie ich im Folgenden zu zeigen versuche, ist die ironische Subversion der moralisierenden Dichtungseinlage freilich nicht nur dem Vortrag implizit, sondern erfolgt in weitaus radikalerer Art und Weise am Ende des nächsten Abschnittes.

werk sei (Petr. 56,1). Die Antwort gibt er gleich selbst (Petr. 56,2–56,3): Nach dem Schreiben,[126] erklärt Trimalchio, hätten der Arzt (*medicus*) und der Geldwechsler (*nummularius*) die schwierigsten Metiers. Ersterer, weil er das verborgene Innere des Körpers zu erkennen hat (»*qui scit quid homunciones intra praecordia sua habeant*«), letzterer, weil er durch das Silber der Münze das Kupfer sehe (»*qui per argentum aes videt*«).[127] Deutlich zeigt sich hier jene obsessive Faszination für unzuverlässige Oberflächen, für das opake Innere der Dinge, von der sämtliche von Trimalchios trügerischen Speisen zeugen. Die poetologische Relevanz dieser Reflexion ist eminent:[128] Wie der Kontext von Trimalchios Bemerkung zu verstehen gibt, impliziert gerade das Schreiben, der Umgang mit den Buchstaben (*litteras*), die größte Expertise in Sachen Latenz. Damit wird an dieser Stelle jene emphatische, Verborgenes aus den Dingen herausholende Sprache reflektiert, die in Trimalchios ungenießbaren Wortspielen eins ums andere Mal zur Geltung kommt.

Tatsächlich hat die hier nur angedeutete Idee vom latenten Innenleben der Wörter am Ende des Abschnitts (Petr. 56,7–10) ihren spektakulären Auftritt. Mit den überraschend hereingetragenen Saturnalienlosen (*apophoreta*) wird gleichsam der Tiefenstruktur des saturierten Schreibens eine Bühne bereitet: Wie aus verbalen Tischbomben platzen hier aus den verlesenen Aufschriften unerwartete Geschenke. Vor dem Hintergrund der eingangs beleuchteten ›Schreibszene‹ (Petr. 103,3–5), welche das Ambigwerden einer verkörperten Schrift thematisierte, erweisen sich die *apophoreta* Trimalchios als die Inszenierung der textinternen Poetik. Wie das Täuschungsmanöver an Bord den Körper der Flüchtigen unter der Schrift verborgen liegen lässt (*latere*), so hat sich im Verlaufe des Gastmahls die Funktion der trimalchionischen Aufschriften und Etiketten (*inscriptiones*, *tituli*, *pittacia*) immer wieder als ein Zur-Schau-Stellen erwiesen, welches zugleich eine Täuschung, ein Verdecken vollzieht. Die lesbaren Buchstaben entziehen also immer auch einen Teil ihrer Bedeutung. Nicht anders als bei Trimalchios Speisen bleibt dem ersten

---

126 Ich folge hier Schmeling (2011, 227), der *litteras* mit »writing« wiedergibt. Holzbergs Übersetzung »Wissenschaften« (Holzberg 2013, 107) liegt im Kontext der Stelle – eines Gesprächs über Dichter und Dichtkunst – nicht nahe. Wie ich im Folgenden plausibilisieren möchte, ist mit *litterae* die Schriftkunde im emphatischen Sinne gemeint.

127 Die poetologische Relevanz der Stelle betont auch Rimell (2002, 9–10; 56), um freilich am m. E. entscheidenden Ende des Passus gerade vorbeizugehen. Ihre Interpretation von Trimalchios Kommentar (»you have to be an expert to see what is lurking beneath a veneer of cleanliness and prosperity, but be warned, that knowledge leads you straight to the diseased and cheapened core of things«; Rimell 2002, 10) tendiert zudem zu einer moralistischen Vereindeutigung, die der Verkehrtheit des satyrischen Textes nicht gerecht wird.

128 Mit dem Arzt und dem Münzwechsler sind dabei zugleich auf ominöse Weise die privilegierten Rollen des kynischen Satirikers aufgerufen.

Blick auf das geschriebene Wort ein Potential verborgen, das gleichsam unbemerkt im Inneren liegt. Zweifellos ist die Schrift das Paradigma jener Latenz, um die sich in der *Cena* alles dreht: das Verborgenliegen unter einer täuschenden Oberfläche. Mit den Apophoreta wird diese genuin sprachliche Dialektik des Verhüllens und Entbergens zum Spektakel. Die Lose (*pittacia*) zelebrieren die buchstäbliche, anagrammatische Kreativität der Worte; sie lassen den in den Lettern verborgenen Sinn *anstatt* der gebräuchlichen Bedeutung aus den Worten heraustreten, und zwar in sinnlicher Konkretion.

4.5.4 Die ver$\frac{\text{z}}{\text{k}}$ehrte Sprache

Die Passage verdient ein ausführliches Zitat (Petr. 56,7–10):

> *Iam etiam philosophos de negotio deiciebat, cum pittacia in scypho circumferri coeperunt, puerque super hoc positus officium apophoreta recitavit. »Argentum sceleratum«: allata est perna, supra quam acetabula erant posita. »Cervical«: offla collaris allata est. »Serisapia et contumelia«: xerophagiae ex sale datae sunt et contus cum malo. »Porri et persica«: flagellum et cultrum accepit. »Passeres et muscarium«: uvam passam et mel Atticum.* […] *»Cenatoria et forensia«: offlam et tabulas accepit.* […] *»Muraena et littera«: murem cum rana alligata fascemque betae. Diu risimus. Sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae.*
>
> Schon schickte er sich an, auch die Philosophen aus ihrem Metier zu vertreiben, als man begann, Lose [*pittacia*] in einem Becher herumzutragen und der mit dieser Aufgabe betraute Junge die Aufschriften zu den Apophoreta vorlas. »Verbrecherisches Geld«: Es wurde ein Schinken gebracht, auf dem Essigkännchen standen. »Nackenpolster«: Man brachte ein Halssteak. »Serisapia [späte Erkenntnis] und Schande«: Gereicht wurden Salz-Biskuits und eine Stange mit einem Apfel. »Lauch und Pfirsiche«: Er erhielt eine Peitsche und einen Dolch. »Sperlinge und Fliegenfalle«: Rosinen und attischer Honig. […] »Tischzeug und Gerichtszeug«: Ein Steak und Schreibtafeln erhielt er. […] »Muräne und Buchstabe«: Eine Maus mit einem Frosch zusammengebunden und ein Bündel rote Beete bekam er. Wir lachten lange. Tausende dieser Art gab es noch, die mir schon wieder entfallen sind.

Die Funktionsweise dieser »Giveaways«[129] lässt sich exemplarisch am ersten verlesenen Los nachvollziehen (Petr. 56,8): Während das ›Geld‹/›Silber‹ (*argentum*) noch einigermaßen naheliegend in silbernes Geschirr übersetzt wird, führt das lateinische *sceleratus* – wider Erwarten – auf den griechischen ›Beinschinken‹ (*skelos*/*skelis*). Die Etymologie des Adjektivs wird also vom lateinischen *scelus* (Verbrechen, Frevel) gleichsam umgelenkt auf die griechische Gliedmaße. Es ergibt sich

129 Dies ist die treffende (wörtliche) Übersetzung der *apophoreta* von Holzberg (2013, 109).

eine mischsprachliche Zwitterbildung, deren Effekt man im Deutschen nur annäherungsweise wiedergeben kann etwa mit »bebeintes Silber«.[130] Freilich geht dabei ein Großteil der weiten semantischen Spreizung zwischen »*scelus*«, Verbrechen und »*skelis*«, Schinken (*perna*) verloren, auf dem die Komik bzw. der Umschlageffekt beruht. Das etymologische Verfahren wird hier paronomastisch deformiert, der Rückgang auf die Wurzelbedeutung unterliegt der wilden Kontingenz lautlicher Assoziationen.[131] Im Echoraum der verlesenen Aufschrift setzen sich so neue, unabsehbare Bedeutungen zusammen, welche in dieser Szene leibhaftig aus der Küche hervorkommen. Was auf den ersten Blick wie der Auftakt eines moralisierenden Diskurses daherkommt, einer Rede über das »verbrecherische Geld« (*argentum sceleratum*), verkehrt sich beim Verlesen in ein bizarres Kompositum aus Schinken und Essigkännchen.[132]

Die Nennung des Wortes (Petr. 56,8: »*apophoreta recitavit*«) entbindet dessen Bildkraft in einer veritablen Schöpfungsszene. Man möchte von der Fleischwerdung des Wortes sprechen, die sich hier vor aller Augen ereignet. Freilich hat diese buchstäbliche Inkarnation ihren Motor nicht in metaphysischen Sphären, sondern in der Sinnlichkeit des Sprachmaterials selbst. Das pseudo-etymologische Verfahren der Paronomasie mobilisiert die sprachlichen Bestandteile in ihrer Klanglichkeit, um aus dem Verbrecherischen (*sceleratum*) den Schinken (*skelis*, *perna*) hervorgehen zu lassen. Wir haben es also mit einem »hybriden Wildwuchs zwischen Laut und Schrift«[133] zu tun, der grammatische Gesetzmäßigkeiten ebenso subvertiert wie die kommunikative Funktion der Sprache. Die Aufschriften der *pittacia* erscheinen vom Zwang des konventionalisierten Benennens befreit, die Worte spreizen sich auf, um aus den entfesselten Buchstaben ›Allegorien‹, *andere Reden* zu generieren: Aus »*contumelia*« (Schande) wird »*contus*« (Stange) und »*malum*« (Apfel);[134] aus

---

130 Vgl. Holzberg 2013, 109, der übersetzt: »Silbergeschirr mit Bein«. Schematisch ließe sich die wortspielerische Umdeutung etwa so zusammenfassen: »***argentum sceleratum***« (»verbrecherisches Geld/Silber«) = silberne Essigkännchen (»***acetabula***«) + griech. »σκέλος [*skelos*]« (Bein) bzw. »σκελίς [*skelis*]« (Schinken) = »***perna***«. Vgl. zur schwierigen Entschlüsselung der Wortspiele Rankin 1962, 137–142.

131 Wie das Varro-Kapitel gezeigt hat, bewegt sich diese aus der Sicht der modernen Sprachwissenschaft haarsträubende Deformation etymologischer Verfahren indes durchaus in der Tradition varronischer Philologie/Logophilie. Dass Varros Etymologie das Fundament der anagrammatischen Wortspielereien bildet, die sich in der lateinischen Literatur zu Hauf finden, hat Ahl (1988, 17–63) dargelegt.

132 Eine Schelmin, wer hier einmal mehr eine Anspielung auf die Kulinarik der *satura* erkennen will, die, wie gesehen, das Deftig-Salzige mit dem Essigsauren (*acidum*) verbindet.

133 Haverkamp 2010, 144.

134 Dass hier abermals ein stark moralisch konnotierter Ausdruck – *contumelia*: Schimpf, Schande, Schmährede – einer subversiven Umdeutung unterzogen wird, lässt es umso plausibler

»*muraena*« (Muräne) wird eine groteske Mischkreatur aus Maus (»*mus*«) und Frosch (»*rana*«). Das anagrammatische Verfahren zerschnetzelt die Wortkörper wie Carpus die aufgetragenen Fleischgerichte zu *disiecta membra* und bereitet den animierten Fraktalen eine Bühne. Dabei kommt es nicht nur zu aberwitzigen Paarungen, sondern auch zu unzulässigen Verschiebungen: Der (Schnitt-)Lauch (*porrum*) wird nur deshalb zur Peitsche (*flagellum*), weil sich eine Unterart der Pflanze, *porrum sectivum*, den Verbstamm von *secare* (schneiden) mit der Wendung *sectus flagellis* (mit der Peitsche verwundet, gegeißelt) teilt.[135] Das Gemeinsame zwischen den beiden Bildern (Lauch/Peitsche) liegt gleichsam in der anagrammatischen Tiefendimension der Sprache verborgen wie ein Unbewusstes, das im feierlichen Moment der Nennung wieder hervorgeholt, re-zitiert wird (»*recitavit*«).

Es ist der Auftritt des »ambivalenten Wortes«,[136] dem wir hier beiwohnen; eines linguistischen *monstrums*, das sich in seiner vitalen Dynamik jeglicher Fixierung entzieht. Die Buchstabenfolge auf dem Etikett ist ein verbaler Proteus, seine ungebundenen Lettern ermöglichen ihm groteske Verwandlungen, die seine vermeintliche Bedeutung nicht selten gänzlich pervertieren: eine durch und durch verkehrte Sprache.

Blicken wir kurz zurück: Bevor ich begonnen habe, die verschiedenen Gänge des trimalchionischen Menüs abzuschreiten, war mir wichtig, die saturn(al)ischen Voraussetzungen des Gastmahls hervorzuheben: In der *Cena* verschränkt sich eine omnipräsente Todessemantik mit den Motiven des saturnalischen *mundus inversus* zu einer Schwellensituation, die von einer durchdringenden Ambivalenz geprägt ist. Die ›Ur-Unterscheidung‹ aller in der *Cena* subvertierten Gegensätze ist die zwischen Leben und Tod.[137] Gerade in dieser Ambivalenz steht das Gastmahl im Zeichen Saturns. Denn der Rückgang auf die spekulative Etymologie des Namens »Saturn«, wie sie sich bei Cicero findet, hat gezeigt, dass sich in der Figur des gefräßigen Gottes der Zeit Kreation und Destruktion paradox vereinen. Gleichzeitig verbürgt die Herleitung seines Namens aus dem Verb *saturare* eine innige Beziehung des *tempus edax* zur unersättlichen Hypertrophie der *satura*.

Die literarisch-kulinarische Übersättigung gewinnt in Petrons *Cena Trimalchionis* die Dimensionen eines poetologischen Spektakels. Verkehrung, Ambivalenz,

---

erscheinen, dass die *apophoreta*-Szene nicht zuletzt auf die prosimetrische Konterkarierung der moralisierenden Dichtungseinlage zielt, mit der Trimalchio das vorausgehende Gespräch über die Dichter dominierte (Petr. 55,5).

135 Vgl. für Nachweise zu dieser Wendung Schmeling 2011, 230.

136 Vgl. Kristeva 1972, 355.

137 In diesem Zusammenhang musste ich die Abgrenzung verwerfen, welche Siegmar Döpps (1993) Ausführungen zu den Saturnalien gegenüber dem Bachtin'schen Konzept des Karnevals vornehmen.

Kulinarik – all diese Momente sind in der *apophoreta*-Szene (Petr. 56,7–10) exemplarisch verdichtet. In ihr kommt die Verschränkung von Sprache und Essen unter den Bedingungen der Anagrammatik zur Aufführung. Das anagrammatische Verfahren der Lose führt die Wörter durch ein buchstäbliches Aufspalten in die vollkommene Versinnlichung: Der Schrift entspringen Schinken, Steaks, Biskuits, Äpfel, Rosinen, Honig – der Buchstabe (»*littera*«) wird zur roten Beete (»*beta*«): hier wird die Materialität der Sprache beim Wort genommen. Die Worte sind also in mehrfacher Hinsicht Essen geworden: Der Schriftzug wird nicht nur tranchiert wie eine Speise, seine Bestandteile materialisieren sich als Esswaren.

Die wilde Körperlichkeit dieser ›*oratio soluta*‹, in der die Wortbestandteile im feierlichen Exzess neue Paarungen von grotesker Hybridität eingehen, lässt sich mit Bachtin als Charakteristik des ›karnevalisierten‹ Textes beschreiben: Die »Ritualien des Karnevals« erscheinen hier als »in die Sprache der Literatur eingetragen und dort ausgetragen«.[138] Das anagrammatische Verfahren solcher ›Karnevalisierung‹ geht freilich über die ausgelassene Körperlichkeit des Bachtin'schen Konzepts hinaus. Ich möchte dieser Dimension der ver$\frac{k}{z}$ehrten Sprache unter dem Namen Saturns an Profil verleihen.

Tatsächlich findet die Eigenheit der ambigen (In-)Schrift, immer auch zu verbergen – die Latenz der nicht-aktualisierten Bedeutungspotentiale, welche jede Buchstabenfolge darstellt – ihre mythologische Narrativierung in der Geschichte vom Exil Saturns (Verg. Aen. VIII,319–322). Die berühmte Passage aus der *Aeneis* führt die ›Emphase‹ von Trimalchios Reden, das Hervortreten verborgener Bedeutungen aus den Worten, auf ihr buchstäbliches Fundament:

primus ab aetherio venit Saturnus Olympo
arma Iovis fugiens et regnis exsul ademptis.
is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit, Latiumque vocari
maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.

Zuerst kam Saturn vom himmlischen Olymp herab auf der Flucht vor den Waffen des Iuppiter und verbannt aus dem Reich, das ihm geraubt worden war. Er führte das unbelehrte Volk zusammen, das im hohen Gebirge verstreut lebte, gab ihm Gesetze und er bevorzugte es, das Land Latium zu nennen, da es ihn sicher geborgen hatte.

Das Land der Latiner hat seinen Namen, so überliefert es der Gründungsmythos, von der versteckten Existenz des Gottes Saturn (*latuisset*). Die eigentliche Prägnanz der Vergil-Stelle aber liegt nicht in der anschaulichen Etymologie des Vaterlandes als goldzeitalterlichem Boden (*saturnia tellus*). Tatsächlich formulieren die Zeilen

138 Teuber 2005, 373, der auch darauf hinweist, dass die menippeische Satire bereits bei Bachtin ein »Musterbeispiel einer karnevalisierten Gattung« ist.

aus der *Aeneis* zugleich die ›*conditio anagrammatica*‹ des poetischen Textes: Denn »*Latium*« ist ein perfektes Anagramm von »*maluit*«, jenes Verbes also, das die Präferenz des Gottes für das Verborgenliegen benennt.[139] Saturn versteckt sich mit seiner Vorliebe also *buchstäblich* in Latium, als ein latentes Potential der Buchstabenfolge, als ein anderes Wort im Wort. Was bei Vergil die Züge einer literalen Sanktionierung des Mythos von der *saturnia tellus* trägt, indem Saturn gleichsam im Namen des Gebiets eingeschlossen wird, verkehrt sich bei Petron. Das Anagramm als eine sprachliche Verfassung scheint hier ebenso entfesselt, wie die wenigen Tage am Jahresübergang, in denen dem unersättlichen Gott der Zeit die Wollbinden gelöst werden. Solch saturnalische Anagrammatik lässt das lautliche Material der Sprache selbst als eine metamorphische Kraft produktiv werden: Die Worte installieren sich in einer dauernden Ambivalenz – im Mythos ist es König Ianus, der Doppelköpfige, Zwiegesichtige, welcher Saturn bei sich aufnimmt.[140]

4.6 Sparagmos: Poetologische Zerstückelungen

Was Trimalchio mit seinen *apophoreta* präsentieren lässt, ist nichts weniger als die konkrete Bildkraft einer in ihre Bestandteile aufgespaltenen Sprache. Serviert wird hier das unterste Niveau einer ›Poetik‹, die dem Sprachmaterial selbst in einer Weise zu Leibe rückt, wie der Trancheur den Gerichten dieses Gastmahls (Petr. 36,6: »*scissor* […] *laceravit obsonium*« – »der Schneider […] zerfleischte das Gericht«; Petr. 40,5: »*Carpus* […] *qui altilia laceraverat*« – »Carpus […], der das Geflügel zerfleischt hatte«). Tatsächlich kommt es nur kurz nach der Verteilung der Giveaways abermals zum sinnreichen Auftritt eines solchen Zergliederers: Im Anschluss an Trimalchios mythenklitternde ›Kommentierung‹ homerischer Poesie tritt, zur »Explikation« seines Arguments, ein als Ajax verkleideter Sklave auf (Petr. 59,6–7):

> *vitulus in lance* […] *allatus est, et quidem galeatus. secutus est Aiax strictoque gladio, tamquam insaniret, <vitulum> concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frust[r]a collegit mirantibusque* [*vitulum*] *partitus est.*
>
> auf einer […] Schüssel wurde ein gesottenes Kalb hereingetragen, und zwar eines mit Helm. Es folgte ein Aiax, und mit gezücktem Schwert zerhackte er, als ob er wahnsinnig wäre, das Kalb, und nachdem er einmal per Vorhand, dann wieder per Rückhand herumgefuchtelt hatte, sammelte er mit der Schwertspitze die Stücke auf und verteilte sie an die staunenden Gäste.

139 Vgl. zu diesem exemplarischen lateinischen Anagramm Ahl 1988, 26; Haverkamp 2005, 137.
140 Vgl. Graf 1998, hier: 859.

Nicht nur wird mit dieser szenischen Einlage Trimalchios Umgang mit der literarischen Tradition in kulinarische Tat überführt. Die theatralische Zergliederung und Verfütterung des Schüssel-Gerichts hat einen unguten Beigeschmack. Denn bekanntlich zerreisst der rasende Ajax die Schafe im festen Glauben, es handle sich um Menschen (Griechen, um genau zu sein).[141] Damit verleiht Petron der metapoetischen *satura* aus Horaz' *Cena Nasidieni*, die hier abermals aufgerufen ist, eine beunruhigende Dimension: Die »*discerpta membra*« des zerstückelten Kranichs (Hor. sat. II,8,85) werden hier als das Resultat eines Zerfleischens lesbar, das seine kultische Überhöhung im Sparagmos am menschlichen Körper findet. Verstanden als Allegorie des satirischen Textes birgt das üppige Gericht aus abgerissenen und zertrennten Gliedern weitreichende poetologische Implikationen: dem Sparagmos (σπαράσσω: zerreißen) am Fleisch entspricht die Verstümmelung der Worte, die in der *apophoreta*-Szene zur Aufführung kommt. Das anagrammatische Verfahren der verlesenen Lose vollzieht die rituelle Zerstückelung des Leibes am Sprachmaterial.

In diesem Sinne feiert die *Cena* ein λογόδειπνον von bacchantischem Zuschnitt: Ovid lässt in wörtlicher Anlehnung an Euripides' *Bakchen* seinen Orpheus von den Mänaden in Stücke reißen – »*membra iacent diversa locis*« – »Glieder liegen allerorts verstreut«, heißt es am Ende der grausamen Szene, als der abgetrennte Kopf (»*caput*«) vom Hebrus davongespült wird (Ov. met. 10,50). Der Sparagmos, der hier am mythischen Dichtersänger vollzogen wird, dürfte im Hintergrund der letzten Szene wirksam sein, die es noch zu besichtigen gilt, um die volle Tragweite jenes Schreibens zu verdeutlichen, das ich mit der Wendung vom *textus edax* zu fassen versuche.

Ovids grausige Mythologie des Anagramms lässt nicht nur an die entstellte Textkreatur vom Anfang der *Ars poetica* denken, deren (Vers-)Fuß nicht mehr zum Kopf passen will (Hor. ars 8–9: »*ut nec pes nec caput uni/ reddatur formae*«). Geradezu unverkennbar ist die Nähe solcher Gewalttaten am poetischen Text zu jener komplexen Selbstreflexion in Horazens vierter Satire, die mit dem Vers schließt (Hor. sat. I,4,62): »*invenias etiam disiecti membra poetae*« – wörtlich: »Du wirst sogar die Glieder des zerstückten Dichters finden.« Die hypothetische Umstellung der Wortfolge (*metathesis*), bei der das Metrum zerstört wird, kommt bei Horaz dem Sparagmos am Dichter gleich.

Was die vierte horazische Satire im Irrealis eines Gedankenexperiments nur andeutet,[142] eine Textlandschaft, in der Versfüße wie abgehackte Glieder verstreut

141 Vgl. Soph. Ai. 50–65.

142 Hor. sat. I,4,55; 57: »*si dissolvas*« – »wenn du auflöst«; »*eripias si*« – »wenn du entreisst« (s. o., Kap. I.1.4). Dass sich indes durchaus ein Blick auf die *Sermones* werfen lässt, der hier mehr als ein philologisches Gedankenexperiment erkennt, hat das Horaz-Kapitel gezeigt (Kap. II.3.3.2).

liegen und die sprachlichen Einheiten in ihre Bestandteile zerstückelt und losgelöst sind, erfährt bei Petron eine grausige Konkretion. Denn ausgerechnet mit den ›Gliedern des zerstückelten Dichters‹ finden die *Satyrica* zu einem jähen und verstörenden Ende. In der Stadt jenes Pythagoras, dem Ovid sein Bild vom *tempus edax* in den Mund legt, in Kroton, kommt es zur unappetitlichen Explikation jener Dynamiken, die im Hintergrund des satyrischen Gelages wirkten (Petr. 141,2): »*omnes, qui in testamento meo legata habent praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint.*« – »Alle, die in meinem Testament mit einem Legat bedacht sind, mit Ausnahme meiner Freigelassenen, werden, was ich gebe, nur unter der Bedingung erhalten, dass sie meinen Leichnam in Stücke schneiden und im Beisein der Leute aufessen«, verkündet der Dichtersänger Eumolp den einheimischen Erbschleichern. Das geforderte Ritual trägt deutlich die Züge der Grammatophagie; der Kannibalismus am Autor wird zur makabren Hermeneutik, wenn Eumolp formuliert (Petr. 141,4): »*his admoneo amicos meos* […] *quibus animis devorarint spiritum meum, eisdem etiam corpus consumant.*« – »Hiermit fordere ich meine Freunde auf […], mit derselben Gesinnung, mit der sie meinen Geist in sich aufgesogen haben, auch meinen Leichnam zu verzehren.«[143]

Der Verzehr des in seine Glieder zerstückelten Dichters vollzieht eine kannibalistische Dispersion des poetischen Textkörpers. In diesem makabren Akt der Rezeption gipfelt jene konflikthafte Inszenierung des mündlichen, körperlichen Aneignens von Literatur, die für den saturierten ›Roman‹ Petrons überhaupt charakteristisch ist. Gleichzeitig expliziert die geforderte Zerstückelung des Dichters die dissoziativen Bedingungen des gefräßigen Textes: Wie sich das Prosimetrum Petrons ›Brocken‹ (*fragmenta*) versifizierter Rede einverleibt, muss sich die Aneignung des poetischen *corpus* an dessen *membra disiecta* vollziehen. Es ist die archaische Ur-Szene einer Intertextualität, die sich des Zitates als eines Bruchstücks bewusst ist. In ihr kollabiert die (deutsche) Unterscheidung von Korpus (m) und Korpus (n): Der Körper des Dichters ist zugleich der Körper des Textes als ein *Sprachcorpus*, dessen Elemente (Wörter, Phoneme, Buchstaben) der Dispersion preisgegeben werden.

Die ›finale‹ Szene der *Satyrica* präsentiert also eine denkbar unheimliche Version der textinternen Poetik: Die Ab- und Auflösung der gebundenen Dichtung in unkontrolliert zirkulierende Fraktale, die Entgrenzung des Textes im Akt seiner Rezeption als kannibalistisches Opferritual am Dichter. Die Anthropophagie am *poeta* verdichtet die Kulinarik der *satura* mit der Dissoziation des menippeischen Stückwerks.

143 Vgl. zum Wortlaut der Passage Conte (1987), der überzeugend für den Parallelismus von geistigem und leiblichem Konsum argumentiert. Zum Topos des Kannibalismus s. Rankin 1969.

In dieser dissoziativen Arbeit des Textes verschränkt sich die Makroebene einer exzessiven Intertextualität, welche den Text als eine hybride Ansammlung von »*tesserae*«,[144] von literarischen Fraktalen begreift, mit der Mikroebene der anagrammatischen Aufspaltung des Wortmaterials.

Das anagrammatische Prinzip, das dem satyrischen Textgemenge zugrunde liegt, gleicht einer genuinen Fragmentarik solchen Schreibens: Das dynamische, ruminierende Stückwerk dieser Dichtung versetzt die dargestellte Textwelt in einen äußerst prekären Zustand, lässt sie quasi in andauernder Auflösung begriffen sein. Dergestalt realisiert sich hier jene Gegenwendigkeit der satirischen Sprache, welche ich mit meiner spekulativen Juvenal-Lektüre postuliert habe. Die ›Rhetorik der Autoaggression‹, die mein Versuch über die Satire skizziert hat,[145] sie wird der Leserin nicht nur mit den *apophoreta* spektakulär vor Augen geführt (Petr. 56,6), sondern findet in Eumolps Selbstopfer (Petr. 141,2) ein prägnantes Sinnbild.

Den Text so zu lesen, heißt auch, Ernst zu machen mit der Fragmentarik seines Zustandes, sie nicht als bloße überlieferungsgeschichtliche Kontingenz abzutun. Dass es sich bei der literarischen Ruine der *Satyrica* nicht nur um den Kollateralschaden einer sinnenfeindlichen Tradition handelt; sondern dass die Fragmentierung des Textes in dessen saturn(al)ischer Dynamik vielmehr angelegt ist, dies zu zeigen, war nicht das geringste Ziel der hier vorgelegten Lektüre.

4.7 Anstatt eines Abschlusses: Allegorien des Lesens

Ich möchte zuletzt noch einmal auf die saturnische Dimension von Petrons wildem Text zurückkommen. Der saturnalische *mundus inversus* der *Cena*, so hat sich gezeigt, ist einer der gefräßigen Zeitlichkeit. *Tempus edax* wirkt hier als *textus edax*, als gefräßiger Text, in dem sich Sprache und Speise untrennbar verschränken. An der vollkommenen Versinnlichung der Sprache, wie sie die *apophoreta*-Szene vor Augen führt, wird deutlich, dass die charakteristische Kulinarik der *satura* bei Petron eine buchstäbliche ist: Die anagrammatische Dekomposition lässt den Text seine eigenen Wörter anfressen, und zwar in einer Art und Weise, die man als Kauen, als Mastikation beschreiben kann. Tatsächlich ist die Analogie des anagrammatischen Verfahrens zum oralen Teil des leiblichen Verdauungsvorgangs frappant: Die Aufspaltung der verbalen Einheiten oder Worte des Textes entspricht der kauenden Aufspaltung der Speisen im Mund, durch das deren Nährstoffe aufgeschlossen werden. Die Mastikation generiert also einen energetischen ›Mehrwert‹,

144 So die Formulierung von Schmeling 2011, xxix (s. o. Kap. 4.1). Vgl. Kristeva 1972, 367: »Als umfassende Gattung baut sich die Menippea als ein Mosaik von Zitaten auf. Sie umfaßt alle Gattungen.«
145 S.o. Kap. I.2.9.

welcher im poetologischen Gastmahl der *Satyrica* die Gestalt jener nahrhaften Bedeutungen annimmt, die den Inschriften auf den *pittacia* entspringen.

Es ist eine paradoxe Dynamik: Der Text ist dabei, sich selbst aufzufressen, und setzt damit eine semantische Proliferation ins Werk, die ihn zu einem hybriden Sammelbecken disparater Bedeutungen anschwellen lässt. Diese Beschreibung variiert nicht nur die Charakteristik der ebenso gefräßigen wie überfüllten *satura*, sie führt auch auf die paradoxe Figur des Gottes Saturn, dessen Selbstverzehr die nimmersatte Zeit ins Unermessliche anwachsen lässt. Im anagrammatischen Zerkauen aktualisiert sich bei Petron die schöpferische Zerstörungswut eines *textus edax*. Dessen saturnische Eigenzeit, so hat sich gezeigt, ist die potentiell unendliche, ruminierende Wiederholung.

Gerade in dieser ruminierenden Dynamik wirft die *Cena* philologischen Leser:innen in der Art eines Vexierspiegels das eigene Zerrbild entgegen. Dass wir es beim Gastmahl bei Trimalchio mit einer großen Allegorie des (philologischen) Lesens zu tun haben, möchte ich mit einem letzten Blick auf den Text verdeutlichen; an jenem kritischen Punkt, an dem sich den drei Protagonisten schlagartig der Unterweltscharakter der trimalchionischen Villa erschließt.

Als sich am Höhepunkt des inszenierten Begräbnisses ein Da Capo des strapaziösen Gastmahls abzeichnet, ergreifen Enkolp und seine Freunde die Flucht. Der Versuch, Reißaus zu nehmen, aber fällt buchstäblich ins Wasser (Petr. 72,7–73,1): Als die sich davonstehlenden Gefährten über Umwege endlich die *ianua* erreichen, jagt ihnen der in Fleisch und Blut übergegangene Wachhund (*canis catenarius*) einen solchen Schrecken ein, dass einer von ihnen in den Fischteich (*piscina*) fällt, nicht ohne den sturzbetrunken zu Hilfe eilenden Ich-Erzähler »in denselben Strudel hinabzuziehen« – »*in eundem gurgitem tractus sum*«. Nur der Dritte im Bunde ist klug genug, den wilden Hund mit Essenshappen von Trimalchios Tafel zu besänftigen. Auf ihre Bitte, sie hinauszulassen, wird den Flüchtenden vom rettend herbeigeeilten *atriensis* (dem Hausmeister) eröffnet, es sei unmöglich, das Haus durch dieselbe Tür zu verlassen, durch die man es betreten habe.[146] Die drei Besucher finden sich unversehens in einem neuartigen Daedalus-Labyrinth eingeschlossen (Petr. 73,1: »*novi generis labyrintho inclusi*«) und zum erneuten Gang ins Bad gezwungen.[147] Mit der Selbsterkenntnis der Protagonisten aber wird hier zugleich

---

146 Petr. 72, 10: »*Erras, inquit, si putas te exire hac posse, qua venisti. Nemo unquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt*.« In dieser Bauweise schildert auch das VI. Buch der *Aeneis* den Hades (Aen. VI,893–VI,896).

147 An dieser Stelle erinnert sich die Leserin auch an den Namen von Trimalchios Koch (»Daedalus«), einem Meister der Verwandlungskunst, der aus ein und derselben (Fleisch-)Masse alle möglichen Gerichte zu zaubern weiß (Petr. 70,1). Vgl. zur Labyrinth-Metapher die Lektüre von Fedeli 1981.

unser eigenes Lesen auf sich selbst zurückgebogen und in seiner Raumzeitlichkeit zu Bewusstsein gebracht:[148] Der Moment, in dem sich die Villa als ein unentrinnbares Labyrinth zu erkennen gibt, zwingt nicht nur die Protagonisten zum erneuten Durchgang der (endlos fortlaufenden) Feierlichkeiten. In dem Augenblick, in dem sich der ungeheure Wachhund am Eingang, das unheilvoll strudelnde Gewässer und die zwei Pforten des labyrinthischen Anwesens zu einem Vexierbild schließen, sehen auch wir Leser:innen uns zurückverwiesen. Unverkennbar ist plötzlich die Unterweltscharakteristik der trimalchionischen Villa, modelliert nach dem Vorbild von Vergils *Aeneis*.[149] »*Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*« (Petr. 39,4), hallt es. Erst jetzt erschließt sich die Analogie des Besuches bei Trimalchio zur vergilianischen Katabasis, und mit ihr die umfassende Todessemantik der *Cena*,[150] in ihrer vollen Tragweite. Damit haben wir es hier mit einer exemplarischen ›Lese-Szene‹ zu tun: In der Art einer Kippfigur codiert das Ende der Sequenz das Vorausgegangene (-gelesene) augenblicklich um und versetzt die Leserin zurück an den Anfang der Episode, um in einem erneuten, aber irreparabel verspäteten Durchgang die nunmehr freigesetzten Bedeutungspotentiale zu aktualisieren. Und wieder grüßt die Elster, die sich nunmehr vom exzentrischen Deko-Element zum Schatten ihrer selbst, einem Totenvogel der Lektüre wandelt.

Wiederlesen heißt hier, die Dinge *sub specie mortis* zu betrachten. So etwa, wenn mit der finalen Inszenierung von Trimalchios Leichenzug (Petr. 78,5) ganz am Schluss der Episode sich auch die erste Prozession ins Triclinium als eine solche *pompa funebris* erweist. Der Modus dieser eigentümlichen Wiedererkenntnis ist der der Selbst-Zitation: »*inter cervicalia minutissima*« (Petr. 32,1) wurde der Hausherr hineingetragen (»*allatus*«) und »*fultus cervicalibus multis*« (Petr. 78,6) will er sich – als Scheintoter – wieder heraustragen lassen (»*volo efferri*« Petr. 78,2). In der Wiederholung des Wortlauts vollzieht sich eine ἀνάγνωσις (*lectio*) des Textes, eine gleichsam schielende, Verdoppelungen produzierende Relektüre. Wie im Verlaufe dieses Kapitels immer wieder deutlich wurde, handelt es sich bei dieser Wiederholung um die charakteristische Figur nicht nur der *Cena*, sondern der *Satyrischen Geschichten* überhaupt. Als eine unabschließbare Ringkomposition, darum geht es mir hier, spiegelt der Text uns zugleich meta-figürlich unsere eigene Lektürebewegung vor. Solche ›Selbst-Cyklisation‹ folgt den Bewegungen der labyrinthischen Spirale, insofern keines der wiederkehrenden Elemente mit dem ihm vorausgegangenen wieder zur Deckung kommt. Vielmehr setzt der Text damit ein endloses an sich selbst Vorbeikommen ins Werk.

---

148 Vgl. zur (Lese-)Figur des Labyrinths Miller 1976; Menke 2006b.
149 Verg. Aen. VI,23–33; Bodel 1994.
150 Zur Präsenz des Todes in der *Cena Trimalchionis* s. bereits Arrowsmith 1966.

Die Szene, in der diese saturnische Dynamik der Lektüre zur (Meta-)Figur gerinnt, könnte prägnanter nicht sein: Buchstäblich an der Schwelle zum Außen des Labyrinths lässt Petron seinen Erzähler in eine irreduzibel ambige Untiefe stürzen, indem er Trimalchios »*piscina*« in einen acherontischen »*gurges*« übersetzt. Wir haben es beim Zitat des vergilischen Wortes »*gurges*«[151] mit einem genuin allegorischen Moment zu tun: Indem die figürliche *translatio* des Fischteichs in ein reißendes Unterweltgewässer so ostentativ markiert wird, inszeniert der Text zugleich ihr Scheitern – anstatt uns sicher vom Ufer des Literalsinns in das vertraute, zeitlose Jenseits des klassischen Urtexts hinüberzusetzen, zieht die *Cena* uns in den buchstäblichen Strudel (»*gurges*«) einer je schon verspäteten Erkenntnis hinab. »*Serisapia et contumelia*« war auf einem der Saturnalienlose zu lesen. Als ›Spätschmeckerin‹ muss sich auch die Philologin identifizieren, deren Lesen dem Text nur hinterherhinken kann.

Fehl geht daher, wer – wie Unzählige, denen beim Lesen ihre Bildung in den Weg kam – die ostentative Ent-täuschung der Villa als interpretativen Triumph verbuchen zu können meint; als ob mit der aufs lesende Auge gedrückten Unterweltstopik der sprichwörtliche Schlüssel zum Text gefunden sei.[152] Tatsächlich verstellt die Re-Zitation des vergilischen Wortes die literarische Szenerie ebenso sehr, wie sie sie – qua Figur – zu illuminieren scheint. Denn es ist ja nicht so, dass uns der vergilische Intertext aus dem infernalen Labyrinth hinausführte (im wörtlichen Sinne der ›Exegese‹), wie uns eine gewisse *Göttliche Komödie* zu glauben verleitet, in der Vergil den Weg durch die Hölle ins Paradies bahnt. Vielmehr ist es gerade die am Klassiker geschulte *philologia*, die uns *inter cenandum* Verdauungsschwierigkeiten bereitet. Denn sie zwingt uns dadurch zum Wiederkäuen des Gelesenen, dass sie uns dieses Gelesene als Wiedergekäutes kenntlich macht. Es handelt sich um eine allegorische Bewegung der Verzeitlichung, in der sich Lektüre als *Um*-Schrift aktualisiert. Die Unterwelt, in die uns der Text versetzt, ist mithin nicht zuletzt das labyrinthische Zwischenreich unseres eigenen Lesens. In dieser auf Dauer gestellten Schwellensituation sind wir zusammen mit den Protagonisten einem unaufhörlichen Wieder(v)erkennen (*lectio*) anheimgegeben, das gerade deshalb kein Ende nehmen kann, weil sich die (wegweisenden) Worte in ihrer irreduziblen und unabsehbaren Vieldeutigkeit behaupten. Bevor sich Trimalchio ein zweites Mal auf seine vielen Kissen (*cervicalia*) bettet, lässt die Rezitation eines Saturnalienloses aus der Aufschrift »*cervical*« (›Nackenpolster‹) ein Nackensteak (»*offla collaris*«)

---

151 Vgl. Verg. Aen. VI,296. Dazu auch Rimell 2002, 34.

152 In diesem Sinne Fedeli (1981), der bei aller Hellsicht der Begebenheiten bei Trimalchio daran festhält, im Stichwort Labyrinth vom Autor den Schlüssel (»la chiave«; 1981, 105, 108, 109) zum Text geliefert zu bekommen.

hervorgehen (Petr. 56,8). Solche Fleischwerdung des Wortes macht Ernst mit den Implikationen lesenden Einverleibens. Es setzt die Eigensinnlichkeit einer unendlich fruchtbaren Sprache ins Recht, einer Sprache, die sich im Zuge der *degustatio* nur als instabil erweisen kann. Bezeichnenderweise steht denn der zitierten Formulierung, die Trimalchio »zwischen winzigen Kissen« (»*inter cervicalia minutissima*«) das Triclinium betreten lässt (Petr. 32,1), auch die Lesart »*inter cervicalia munitissima*« gegenüber:[153] Durch eine winzige Permutation wird aus den Mini-Polstern (»*cervicalia minutissima*«) eine Festung von Polstern (»*cervicalia munitissima*«).

Der »*gurges*«, in den wir stürzen, ist also auch der (Höllen-)»Schlund« einer gefräßigen Lese-Zeit. Die rhetorische μεταβολή der prosaischen *piscina* in einen episch gähnenden Abgrund induziert den Metabolismus einer Lektüre, deren labyrinthische Raumzeitlichkeit ihr frühestes Vorbild in den Faltungen und Windungen der Eingeweide hat.[154] »*Alioquin mihi circa stomachum sonat, putes taurum*« – »Überhaupt rumort es in meinem Bauch herum, dass du glauben könntest, ein Stier sei darin« (Petr. 47,4), lässt Trimalchio seine Gäste wissen. In der Vorstellung labyrinthischer Gedärme, eines Innenlebens, in dem ein bedrohliches Monster rumort, schickt uns der Text einmal mehr in den reflexiven Abgrund: Wie die Gäste Trimalchios, der als Minotaurus sein labyrinthisches Haus bewohnt,[155] offenbar an einer ausgedehnten Koloskopie teilnehmen, ist die Lektüre des Textes der gewundenen, gegenwendigen Peristaltik eines anhaltenden Verdauungsvorgangs anheimgegeben.[156]

153 Vgl. zu den verschiedenen Lesarten Schmeling 2011, 114.

154 Vgl. zum »Palast der Eingeweide«, als welcher sich die frühsten Labyrinth-Darstellungen präsentieren s. Kerényi (1966, hier: 228–229), der in diesem mantischen Eingeweide-Palast zugleich die »Unterwelt« erkennt.

155 Fedeli 1981, 107; Bodel 1994, 253; Rimell 2002, 54.

156 Es scheint tatsächlich kein Weg aus den Eingeweiden des Textes herauszuführen: Als die drei Besucher dank der einbrechenden Feuerwehr endlich aus der Folterhaft des endlosen Spaßes entkommen (Petr. 78,8), hat sich die in Finsternis gehüllte Außenwelt in ein Labyrinth verwandelt (Petr. 79,1): »*neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen.*« – »Aber uns bot keine einzige Fackel Schutz, die uns den Weg hätte weisen können, als wir herumirrten, und die Stille der schon angebrochenen Mitternachtsstunde ließ auch nicht auf entgegenkommende Leute mit einem Licht hoffen.« Nur durch den Scharfsinn Gitons, der mit weißer Kreide an den Säulen den Heimweg markiert hatte (Petr. 79,4: »*notaverat creta*«, wobei mit der Kreide (*creta*), im Sinne einer emphatischen Ostentation intertextueller Spuren, zugleich der Name der Insel (*Creta*) aufgerufen ist, wo das Labyrinth des Minotaurus liegt), finden die drei schließlich zurück zu ihrer Absteige. Hier verharren sie freilich so lange vor verschlossener Tür »auf der Schwelle« (»*in limine*«; Petr. 79,6), bis ihnen – ausgerechnet – ein Kurier Trimalchios Zugang zum Gebäude verschafft. Den unterweltlichen Verhältnissen der trimalchionischen (Eingeweide-)Villa ist also offenbar nicht zu entrinnen; das ruminierende Karussell der Motive und Szenographien dreht sich weiter.

5 Der Vomitus der Philologia im Munde der Satura (Martianus Capella)

Wie bereits der Auftakt dieses Buches nahegelegt hat, ist uns in Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* ein Musterexemplar jenes grotesken Textkörpers überliefert, den die theoretischen Überlegungen zur *satura* (Menippea) skizziert haben. Ein Musterexemplar zudem, dessen rezeptionsgeschichtlicher Einfluss nur schwer zu überschätzen ist.[1] Auch deshalb verdient der Text einen vertiefenden Blick. Um also die Klammer um den ersten Teil dieser Studien zu schließen, seien auf den folgenden Seiten diejenigen Momente zur Sprache gebracht, die Martianus' skurriles ›Lehrbuch‹[2] – über die im Auftakt beleuchteten Aspekte hinaus – zum Paradebeispiel monströsen Schreibens machen.

Beginnen wir bei der formalen Ebene: Tatsächlich ist *De nuptiis* nicht nur von enzyklopädischer (Über-)Länge, sondern auch von einer charakteristischen menippeischen Buntheit. Zum vielgestaltigen Prosimetrum tritt die notorisch schwierige Sprache des spätantiken Autors. Übersetzer Günther Zekl spricht vorsichtig vom »Bizarre[n] seines Vokabulars«, der »labyrinthisch verschraubten[en] Widergängigkeit seiner Diktion« und der »Apartheit seiner Einfälle«.[3] Nicht zuletzt aufgrund seiner markanten Unform wird Capellas *De nuptiis* in der Forschung schon seit langem als eine menippeische Satire gehandelt.[4] Neben der hybriden Faktur

---

1 Zur intensiven Rezeption des Textes s. Grebe 1999, 36–37.

2 Als Lehrbuch wird das Werk in der Forschung gemeinhin präsentiert und behandelt s. grundsätzlich Krapinger 1999, hier: Sp. 961 sowie exemplarisch Copeland and Sluiter 2012.

3 Zekl 2005, 9. Fast durchgängig polemisch nehmen sich dagegen, wie gesehen, die Urteile der älteren philologischen Forschung aus. Schanz et al. (1959 [1920], Bd. 4.2, 166–168) sprechen unter anderem von »Unnatur«, »unerträglichem Schwulst« und »Geschmacklosigkeit«; Martianus Capella sei »ein elender Schriftsteller«, die Darbietung des Stoffs »ganz wunderlich«.

4 Vgl. bereits LeMoine 1972, insbes. Kap. 1; Westra 1981; Relihan 1993, Kap. 9; Dronke 1994, 28–38. Vgl. zu den konkurrierenden Gattungszuordnungen der Forschung ausführlich Gerth 2013, Kap. 2.1 (zur menippeischen Satire 130–141), der zum Schluss kommt, es sei »zwingend, in *De nuptiis* vor allem eine Satire zu sehen« (141). Vgl. auch Shanzer 1986, 29–44; Pabst 1994, 97–133; ferner Grebe 1999, 22–28. Zuletzt hat Cardigni 2020 mit Nachdruck für die Menippeizität von Martianus' Text argumentiert. Die Problematik in jüngerer Zeit gehäuft auftretenden Lektüren von *De nuptiis* als einer Menippea (vgl. etwa auch Störmer-Caysa 2015 und Cullhed 2015) besteht darin, dass sie ›die‹ menippeische Satire als ein klar definiertes Gattungskonzept behandeln, eine ›Gussform‹ (»mold«; Cardigni 2020 *passim*), deren korrekter Gebrauch sie dem Autor nachzuweisen suchen. Demgegenüber sei hier eine Position vertreten, die die Gattungsfrage das unlösbare Problem eines Textes erkennt, der sich dieses Problem selbst am offensivsten stellt. Das Menippeische an Martianus' wildem Text liegt m. E. also gerade darin, dass er seinen problematischen generischen Status einer *satura* unaufhörlich thematisiert, ohne in der Frage nach der eigenen Schreibart zu einer Konklusion zu kommen.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-007

und dem markanten Anti-Stil des Werks ist insbesondere die (selbst-)parodistische Tendenz der Darstellung ausschlaggebend für diese Klassifikation. Joel Relihan formuliert zuspitzend: »Martianus writes not an encyclopedia but a Menippean satire that parodies encyclopedic knowledge.«[5] Bei näherem Blick auf den Text enthüllt sich das ›Lehrbuch‹ mithin, wie Julieta Cardigni jüngst hervorgehoben hat, als »a bittersweet caricature of everything that can be learnt, everything that can be taught, everything that can be said and everything that can be known.«[6] Von dieser umfassenden Parodie ist auch der enzyklopädische Text selbst nicht ausgenommen. Vielmehr zeugt schon die zu Beginn des Werks etablierte auktoriale Fiktion vom selbstsubversiven Gestus der martianischen Didaxe. Denn wie gesehen, figuriert niemand anderes als die personifizierte Satura in *De nuptiis* als Autorin der allegorischen ›Geschichte‹, in die auch die enzyklopädische Präsentation der Künste eingelassen ist. Zu Recht hat man in Martianus Capellas Werk denn auch eine »Pflichtlektüre für Satireforscher« erkannt.[7] Als Satireforscherin in eigener Sache möchte ich dieser Zuschreibung im Folgenden Nachdruck verleihen. Dazu ist noch einmal von vorne, beim programmatischen Anfang des Textes, zu beginnen.

5.1 Gespaltene Autorschaft. Groteske Paratextualität. Satura als Allegorie der hypertrophen *écriture-lecture*

De nuptiis beginnt mit einer typisch-satirischen Szene der prosimetrischen *subversio*; einer humoristisch gebrochenen Inszenierung poetischer Produktion.[8] Auf die eröffnende Gesangseinlage – den Hymnus auf den alles, von den ›widerstreitenden Elementen‹ bis zu Körper und Geist, in heiliger Umarmung verbindenden Hyme-

5 Relihan 1993, 138; der Radikalität dieser Aussage widerspricht Döpp 2013, 445. Dem Befund seiner Lektüre, sämtliche Eigenheiten des Werks und insbesondere die selbstreflexiven Intermezzi dienten »der zentralen Intention des Autors, der Didaxe« (Döpp 2013, 446), kann ich nicht beipflichten. Vielmehr wird im Folgenden deutlich werden, dass gerade die metaleptische Selbstreflexivität von *De nuptiis* die didaktischen Intentionen nachhaltig unterlaufen.

6 Cardigni 2020, 124. Dass die Autorin den Text mit dieser Lesart vor dem Verdikt retten will, es handle sich um eine »unclassifiable monstrosity« (2020, 123–124), verfehlt indes den springenden Punkt.

7 Strömer-Caysa 2015, hier: 387 im Anschluss an Kindermann 1978.

8 Shanzer (1986, 51) räumt dem Werkanfang einen in der gesamten lateinischen Tradition singulären Status ein. Vgl. zur prosimetrischen Dynamik insbes. Dronke 1994, 28–31. Die in der Forschung etablierte Bezeichnung der beiden Partien als ›Proömium‹ und ›Prosa-Prolog‹ ist jedoch irreführend. Bei aller Nähe zu den bekannten Rahmungen anderer Werke (dazu Shanzer 1986, 50) wird die Rede vom Prolog dem Umstand nicht gerecht, dass diesem Prolog kein Hauptwerk im eigentlichen Sinne korrespondiert.

naeus (Mart. Cap. I,1)[9] – folgt die unvermittelte Depotenzierung des hymnischen Gedichts durch den Kommentar des Ich-Erzählers.[10] Seine Prosarede etabliert die fiktionale Szenerie des Textes (Mart. Cap. I,2):

> *Dum crebrius istos Hymenaei versiculos nescioquid inopinum intactumque moliens cano, respersum capillis albicantibus verticem* […] *nugulas ineptas aggarrire non perferens Martianus intervenit dicens »quid istud, mi pater, quod nondum vulgata materie cantare deproperas et ritu nictantis antistitis, priusquam fores aditumque reseraris, ὑμνολογεῖς? quin potius edoce quid apportes, et quorsum praedicta sonuerint revelato.«*
>
> Während ich das eine oder andere Mal diese Verse über den Gott der Hochzeit – ich weiß nicht was Unausgedachtes und Unausgeführtes im Sinne –, vor mich hinsumme, da kommt (mein Sohn) Martianus dazwischen, der es nicht haben kann, daß (ein Mann wie ich), den Scheitel schon durchmischt mit altersgrauen Haaren […] bedeutungslosen Unsinn vor sich hinschwatzt, und spricht: »Was ist's damit, mein Vater, daß du zu singen dich beeilst, und hast noch nicht bekannt gemacht, worüber, und nach der Weise eines augenzwinkernden Tempelpriesters psalmodierst du schon den Hymnus, bevor du Tür und Schloß entriegelt hast. Warum gibst du uns lieber nicht bekannt, was du da mit dir führst, und klär' uns doch darüber auf, worauf denn dieses Vorspiel da hinaussoll.«

Der erzählende Autor und aspirierende Hymnendichter (Martianus) lässt sich also von seinem Sohn Martianus unterbrechen und zur Ordnung rufen: Vor dem ›Psalmodieren‹ gelte es, erst einmal ›Türen und Zugang‹ zu öffnen, also über den Gegenstand seiner Poesie zu belehren (*edocere*) und deren Ziel und Zweck zu enthüllen. Damit wird klar: (schon) der Auftakt des Buches war verkehrt. Mit dem kommentierenden Unterbruch der Verse erweist sich die Konstruktion des Anfangs als dispositorisches Hysteron proteron – der über die mühlenhaften Repetitionen des ›psalmodierenden‹ möchte-gern Dichters offenbar entnervte Martianus Junior überführt den Senior des poetischen Dilettantismus. Darin ist mehr als nur ein humoristisches Spiel mit der inszenierten Unordnung des satirischen Textes zu

---

9 Mart. Cap. I,1: »*semina qui arcanis stringens pugnantia vinclis/ complexuque sacro dissona nexa foves,/ namque elementa ligas vicibus mundumque maritas/ atque auram mentis corporibus socias*« – »der du mit unsichtbaren Fesseln/ schnürst fest den Widerstreit der Elemente/ und hegst mit heiliger Umarmung aus Dinge, die sich der Vereinung wehrten:/ Du bindest ja die Elemente wechselweise, gattest die Welt/ den Hauch des Geistes einst du mit dem Körper«. Der lateinische Text wird zitiert nach der kritischen Ausgabe von James Willis (1983). Die Übersetzung folgt Zekl 2005; zur leichteren Lesbarkeit wurden in den dialogischen Passagen Anführungszeichen ergänzt. Tatsächlich handelt es sich beim Eröffnungsgedicht also um einen Hymnus auf den alles kopulierenden Gott Hymenaeus, mithin auch jene Gottheit, die für die *concordia discors* der Elemente im menippeischen Prosimetrum verantwortlich zeichnet.

10 Dronke hat den Auftakt des Textes nicht zu Unrecht in die Nähe zum überlieferten Anfang von Petrons *Satyrica* gerückt (Dronke 1994, 28–30). Vgl. zum Prolog und seinen intratextuellen Bezügen ausführlich Schievenin 2006.

erkennen. Offensichtlich haben wir es hier mit einer an Varros *Bimarcus* geschulten Inszenierung einer gespaltenen Autorschaft zu tun: Die ruminierende Rezitation hoher Dichtung wird unsanft unterbrochen von einem kritischen Alter Ego, das auf grundlegende Explikationen dringt.[11] In *De nuptiis* begegnet uns mithin der ausufernde Versuch eines Autors, sich selbst über seine poetischen Aspirationen Rechenschaft abzulegen.

Das Aberwitzige an Martianus Capellas menippeischem Prosimetrum liegt darin, dass die Reaktion des Vaters auf den Sohn die auktoriale Spaltung in Martianus Junior und Senior gleichsam potenziert. Betrachten wir noch einmal den bisher nur gekürzt wiedergegebenen Satz, der die allegorische Erzählung einleitet (Mart. Cap. I,2):

> *si vero concepta cuius scaturriginis vena profluxerint properus scrutator inquiris, fabellam tibi, quam Satura comminiscens hiemali pervigilio marcescentes mecum lucernas edocuit, ni prolixitas perculerit, explicabo*.[12]

> Willst du jedoch als schnellfertiger Fragesteller wissen, an welchen Springquells Wasserader ich geraten bin, daß mir dies [i. e. die Dichtung; *concepta* (*carmina*)] so reichlich zufließt, so will ich dir eine Geschichte erzählen, die sich Satura ausgedacht und zu winterlicher Zeit der Arbeit in der Nacht den mit mir müde werdenden Lampen mitgeteilt hat – so ihre Weitläufigkeit nicht mutlos machen sollte.

Zuallererst fällt auf: Tatsächlich haben wir es auch hier mit (der Allegorie) einer gespaltenen Autorschaft zu tun. Der zuvor bereits von seinem gleichnamigen Sohn als seniler Dilettant diskreditierte Erzähler wird nun – anstatt, wie gefordert, selbst zu belehren (*edoce*) – zum Medium einer Autorinstanz (Satura), die ihn im Zwielicht einer allzu langen Nacht mit ihrer erschlagenden *fabella* belehrt hat (*edocuit*). Die schizoide Faktur des Textes, die damit instituiert ist, behauptet sich über die gesamten neun Bücher der Erzählung: Immer wieder wird das allegorische Narrativ unterbrochen von den Streitereien des zum Erzähler degradierten Martianus

---

11 Varro Men. Frg. 60: »*ebrius es*, *Marce*; *Odyssian enim Homeri ruminari incipis, cum περὶ τρόπων scripturum te Seio receperis*« – »du bist besoffen, Marcus: du fängst hier an, Homers ›Odyssee‹ uns wiederzukäuen, obwohl du dem Seius versprochen hast, ein Werk über Tropen zu schreiben« – s. zu diesem Schlüsseltext der hier verfolgten satirischen Tradition Kap. II.2.2. Zur Varro-Rezeption Martianus Capellas vgl. die eingehende Erwägung bei Gerth 2013, 145 mit Anm. 436.

12 Exemplarisch lässt sich an diesem Satz die von Zekl hervorgehobene ›Widergängigkeit‹ von Martianus' Sätzen beobachten: der grammatische Kern des Syntagmas (*fabellam tibi explicabo*) ist durch ein groteskes, die angekündigte *prolixitas* performativ antizipierendes Hyperbaton auseinandergetrieben. Zu den charakteristischen Irritationen dieses Schreibens gehört außerdem die multiple Bezüglichkeit der syntaktischen Elemente, die oft markant divergierende Lesarten zulassen (s. u.).

mit Satura, der unzufriedenen Erfinderin der Geschichte.[13] Am Ende des Textes will keine der auktorialen Instanzen die Verantwortung für das Produzierte übernehmen, das man dem Sohn im Gestus der umfassenden Diskreditierung zur Lektüre überlässt (Mart. Cap. IX,999–1000). Vielleicht aber, so lässt der zitierte Anfangssatz zumindest vermuten, ist die markierte Überlänge (*prolixitas*) der Geschichte ohnehin als sublimierte Züchtigung eines allzu »eilfertigen Nachbohrers«[14] (*properus scrutator*) gedacht. Tiefenbohrungen an die Quelle der Poesie sind mithin nur unter erheblichen Strapazen zu unternehmen.

Auf die Pointe des Umstandes, dass mit dieser Einleitung die gesamten neun Bücher der Enzyklopädie als Vorrede zu den unterbrochenen Eröffnungsversen ausgewiesen werden, habe ich bereits hingewiesen. Exemplarisch konkretisiert sich darin jene groteske Paratextualität, die mein *Versuch über die Satire* als Kennzeichen der *satura* herausgestellt hat.[15] Die monströsen Ausmaße des von Satura verantworteten ›Geschichtchens‹ (*fabella*) lassen das präfatorische Beiwerk denn auch auf subversive Weise zur Hauptsache avancieren – freilich ohne, dass der Text darüber den Charakter des bloßen ›Schnickschnacks‹[16] verlöre. Jener scheinbar endlose Aufschub durch das Geschenk (die Zugabe) der Dienerinnen, als der in den Büchern III–IX die Exposition der sieben Künste inszeniert wird, hat in der paratextuellen Anlage des Werks seine genaue Entsprechung: So wenig wie es in der *fabella* zum Vollzug der Ehe kommt, so wenig kehrt der unterbrochene Hymnensänger nach getaner Explikation zurück zu seinem Gedicht. In Satura verkörpert sich

---

13 Vgl. exemplarisch den Auftritt der Satura im sechsten Buch, wo sie als diejenige erscheint, die das literarische Unternehmen zu verantworten hat (Mart. Cap. VI,576): »*hic, ut lepidula est, et quae totam fabellam ab inchoamentorum motu limineque susceperit, Satura iocabunda, ›ni fallor‹, inquit, ›Felix meus, plurimum affatimque olivi* […] *perdidisti* […]‹« – »Hier (mischte sich) Satura (ein), wie sie denn aufgelegt zu Scherzen ist – und da sie doch dies ganze Geschichtchen (hier) von dem Entschluß zum Anfangen und von der Schwelle aus hat unternommen –, und sprach voll witzigem Spotte: ›Mein lieber *Felix* (*Martianus Capella*), wenn ich nicht täusche mich, so hast du sehr, ja übermäßig viel an Öl […] vergeudet […].‹«] Die Formulierung »von der Schwelle aus« (*ab limine*) deutet dabei auf hintersinnige Weise zurück auf die paratextuelle ›Schwellensituation‹ am Anfang des Textes, wo Martianus Junior forderte, Türen und Zugang zur hymnischen Dichtung zu öffnen (»*fores aditumque reseraris*« Mart. Cap. I,2) – mit der parergonalen Pointe, dass Saturas hypertrophe *fabella*, indem sie die Leser:innen über neun Bücher auf der Schwelle verharren lässt, den Zugang zum Heiligtum der Poesie ebenso eröffnet wie versperrt.

14 Vgl. zur negativen Konnotation von *scrutator*, »frequently used of those mining or digging« Shanzer 1986, 56.

15 Vgl. Kap. I.2.7.

16 Als »*nugae*« überlässt Martianus (Senior) seinem Sohn in der letzten Zeile des Textes die *fabella* (Mart. Cap. IX,1000), und nimmt damit dessen disqualifizierende Charakteristik der eröffnenden Verse wieder auf (Mart. Cap. I,2: »*nugulas ineptas aggarire*«; vgl. LeMoine 1972, 19). Damit aber lässt er die Unterscheidung von Haupt- und Beiwerk umso nachdrücklicher kollabieren.

mithin ein im dekonstruktiven Sinne parergonales, die Verhältnisse von Haupt- und Nebenwerk paradox invertierendes Schreibprinzip.[17]

Tatsächlich verdient die Frage nach der Figur der Satura, wie sie in der zitierten Stelle ihren ersten Auftritt hat, eine etwas eingehendere Behandlung. Betrachtet man diesen einleitenden Satz nämlich genauer, so zeigt sich: Die *satura* erscheint hier in einer Konfiguration, deren selbstreflexive Prägnanz über die Apologie einer maßlosen *prolixitas* hinausgeht.

Zu Recht hat man darauf hingewiesen, dass Martianus von der grammatischen Konstruktion geradezu zum inerten Zuhörer einer Lehre degradiert wird, die sich in erster Linie an die Lampen (*lucernas*) richtet.[18] Der Hinweis auf die Situation der Nachtwache (*pervigilium*) und die mit dem Erzähler-Ich ›erschlaffenden‹ (*marcescentes*) Öllampen führt also einerseits die humoristische Selbstdiskreditierung des Autors fort. Zugleich aber, und wichtiger, gibt er zu verstehen: Offenbar handelt es sich bei dieser zweifelhaften Inspirationsszene um eine Szenographie des Schreibens als Lesens, der *écriture-lecture*. Man muss sich Martianus Senior bei abnehmendem Lampenschein immer tiefer über seine Bücher gebeugt vorstellen, in zunehmender Leseanstrengung und gegen die Müdigkeit kämpfend. In diesem Licht erscheint Satura als Allegorie jener maßlosen Lektüre, die das exzessive Studium kennzeichnet. Die skizzierte Szene lässt die auftretende Personifikation der *satura* mithin zugleich durchsichtig werden auf ihre tropologische Entstehung: Satura ist das, was herauskommt, wenn man prosopopoetisch Antwort verlangt von den Büchern.[19] Dass die Satura »möglicherweise […] hier nur als die Stimme des Buches oder der Bücher zu denken« wäre, erwägt auch Störmer-Caysa, gibt aber aufgrund des Prädikats (*edocuit*) der Idee einer belehrenden allegorischen Frauenfigur den Vorzug.[20] Tatsächlich glaube ich, dass eine solche Entweder-Oder-Entscheidung an der auktorialen Fiktion des Textes vorbeizielt. Der Witz scheint mir vielmehr darin zu liegen, dass die allegorische Konfiguration aus Autor resp. Ich-Erzähler und Satura, dem Sinnbild seiner hypertrophen Lektüre, ihre Genese aus dem prosopopoetischen Akt des Lesens alles andere als verbergen will. Nur zu deutlich ist

17 Vgl. zum Parergon Kap. I.2.7.2. In der körperlichen Beschreibungssprache dieser hypertrophen Enzyklopädie könnte man auch sagen: Satura zeigt sich bei Martianus als ein äußerst gefräßiger Parasit. Die eigentümliche Unselbständigkeit der Satura, die – zu ihrem großen Bedauern – auf ihren Erzähler angewiesen ist, hat insbes. Störmer-Caysa 2015 hervorgehoben; ohne dabei freilich die darin kondensierte satiretheoretische Problematik des generischen Parasitismus zu erkennen.
18 Vgl. Störmer-Caysa 2015, hier: 390: »[Die Satura] behandelt den Lebenden also entweder wie nicht vorhanden oder wie totes Material […]. Das heißt: Sie traut den Lampen mindestens ebenso viel Verständnis zu wie dem lebenden Zuhörer […] – ihm also in jedem Fall wenig.«
19 Zur Prosopopoiia als einer »Figur des Lesens« s. Menke 2000, hier: 138.
20 Störmer-Caysa 2015, 391.

nämlich in der Kollokation eines als »Felix« oder »Capella« apostrophierten Erzählers und einer von ihm abgespaltenen »Satura« (Mart. Cap. VIII,806; IX,999 u. ö.) der buchstäbliche Genotext dieser auktorialen Instanzen zu erkennen: Ich meine den berühmten letzten Vers von Vergils Eklogen, der die satten Geißlein (*saturae capellae*) beim Aufgang des Abendsterns nach Hause schickt: »*ite domum* ***saturae,*** *venit hesperus, ite* ***capellae***« (Verg. ecl. 10,77), wobei hier ein Vers aus der allerersten Ekloge wiederklingt (Verg. ecl. 1,74): »*ite meae,* ***felix*** *quondam pecus, ite* ***capellae.***« [Herv. SDA] Wenn sich Martianus' enzyklopädische Erzählung also als das gemeinsame Werk eines Herrn ›glückliche Ziege‹ (Felix Capella) und einer Frau ›Satura‹ präsentiert, dann zeigt sich daran in erster Linie: Hier hat jemand seinen Vergil gelesen.[21] Dieser intertextuelle Bezug gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Schlussvers der Eklogen, im charakteristischen Gestus der bukolischen *closure*, den Anbruch der Nacht, genauer: das Zwielicht des Abend- und Morgensterns (*hesperus*) evoziert. Denn wie die Inspirations- oder Leseszene am Anfang von *De nuptiis* deutlich macht, situiert sich die pervigilierende Produktion der allzu weitschweifigen *fabella* zwischen Nacht- und Tagesanbruch.[22] Vor diesem Hintergrund gewinnt der Text die Züge einer verkehrten bukolischen Welt: Wenn die Hirten schweigen, dann beginnen die satten Geißlein ihre maßlose Bauchrede.

Der Hinweis auf die ›zwielichtigen‹ Bedingungen der literarischen Produktion hat bei Martianus also durchaus ironischen Charakter. Begreift man die erwähnten *lucernas* sogar als erblasste Metapher für das Augenlicht[23] und ihr ›Erschlaffen‹ (*marcescere*) folglich als Szene des Einschlafens, handelte es sich bei der folgenden *satura* – also dem, was die Satura lehrt – um den phantastischen Traum eines unersättlichen Büchergelehrten.[24] Der Plural (Bücher) ist entscheidend; denn offen-

21 Tatsächlich drängt sich mir also die Vermutung geradezu auf, dass wir es auch beim Namen des Autors, von dessen realer Person bekanntlich außer den im Text überlieferten Informationen nichts bekannt ist, mit einem literarischen Pseudonym zu tun haben. Dass dies, soweit ich sehe, bis jetzt nicht erwogen worden ist, ist eines der größeren Kuriosa der mittlerweile reichen Martianus-Capella-Forschung.

22 Vgl. zum Tagesanbruch als dem drohenden Ende des Schreibens auch Mart. Cap. III,221; dazu unten.

23 Auch Shanzer (1986, 56) verweist auf diese Lesart.

24 Die allegorische Erzählung als Traumgesicht zu lesen (in diese Richtung deutet auch Cullhed 2015, 373), bedeutete nicht nur, Martianus Capella in eine der produktivsten Stränge der menippeischen Tradition einzureihen (zum Traum nach dem Archetyp von Quevedos *Sueños* s. Trappen 1994, 160–161). Diese Lesart erklärt auch, zumindest teilweise, das eigentümliche mediale Verhältnis zwischen Satura und Martianus (Autorin und Erzähler), die zugleich deutlich voneinander geschieden und doch unlöslich verknüpft sind: Denn bekanntlich ist der Träumer zugleich Produzent und Rezipient seines Traumes. Die Spaltung der Autorinstanz in einen aktiven und einen passiven Part könnte hier ihre Wurzeln haben.

sichtlich personifiziert sich in der Satura jene ebenso extensive wie mannigfaltige Lektüre, die für die hypertrophe Faktur nicht nur des enzyklopädischen Textes, sondern auch der mit gelehrsamen Anspielungen übersättigten Poesie verantwortlich zeichnet.

Dass sich hinter den poetischen Inspirationsmetaphern, die der Erzähler bemüht, dem überfließenden ›Hervorströmen‹ (*profluere*) der Dichtung aus ›des Springquells Wasserader‹ (*scaturriginis vena*), nichts anderes als eine unersättliche Büchergelehrsamkeit verbirgt,[25] zeigt spätestens die Vomier-Szene. In der erdenschweren, von einer unsäglichen Fülle an einverleibten Büchern aufgeblähten Philologie (*nescioqua plenitudine distenta*; Mart. Cap. II,135) begegnet uns das unverkennbare Spiegelbild jener hypertrophen Gelehrsamkeit, für die Satura in der einleitenden Bemerkung des Erzählers zu stehen kommt.

Tatsächlich verdient der Umstand, dass Martianus Senior seinem Junior mit der angekündigten *fabella* die Inspirationsquelle seiner Dichtung expliziert, den größten satiretheoretischen Nachdruck: Offensichtlich begegnet uns in Gestalt der Satura die (nur zu durchsichtige) Allegorie des »Schöpfungsgrundes« aller Poesie.[26] ›Satire‹ erscheint hier mithin als Name und Verkörperung eines Textes, der, mit Ralf Simon zu sprechen, »die ganze im Rücken der Form verborgene Enzyklopädie der poetischen Grammatik mitformuliert«.[27] Diese ›Enzyklopädie der poetischen Grammatik‹ ist die *res*, der Stoff, der zugleich für die monströse Unform des saturierten Textes verantwortlich zeichnet. Im spätantiken Verständnis Martianus Capellas heißt dieser Stoff ›Philologie‹, verstanden als Liebe zum Wort, oder zum wortgewordenen Wissen. Die allegorische *fabella* präsentiert denn auch, als Implikat der Vermählung von Bücherwissen (Philologia) und göttlichem Logos (Mercur), die gesamte Breite der Gelehrsamkeit, in deren Besitz sich der *poeta eruditus* zu bringen hat.

Die metaphysische Überhöhung dieses Sujets zur Himmelshochzeit von menschlicher und göttlicher Vernunft will zunächst nicht recht zur Figur der Satura passen. Indessen wird der immer wieder behauptete Neuplatonismus der allegorischen Erzählung[28] in mehrfacher Hinsicht gebrochen.

---

25 Angesichts der konsistenten Selbstdarstellung des Autors als eines altersschwachen Dilettanten (zur schwierigen Deutung der Altersangaben im Text s. Grebe 1999, 22, Anm. 55) könnte man bei der *scaturriginis vena* auch das Ausbluten des zur Ader gelassenen Enzyklopädikers assoziieren. Die ganze Geschichte wäre dann dem Delirium eines alten, kranken Gelehrten geschuldet.

26 Benjamin GS I, 102; s. o. Kap. I.2.6.

27 Simon 2014c, 142.

28 So hat man der mythologischen Erzählung von Philologias Apotheose wiederholt die neuplatonische Idee einer Rückkehr der Seele an ihren metaphysischen Ursprungsort erkannt. Die philosophisch-religiösen Motive haben Lenaz 1975 und Shanzer 1986 in den Vordergrund ihrer Kommentare gerückt. Vgl. auch die Zusammenfassung bei Gerth 2013, 127–130.

5.2 Gegenwendigkeit

Der nähere Blick auf die ersten Abschnitte von Martianus' *De nuptiis* hat die gesamte allegorische *fabella* als eine paratextuelle Selbstreflexion auf die Bedingungen des *poema doctum* lesbar werden lassen; als Allegorie einer literarischen Produktion, die sich als exzessive *écriture-lecture* gestaltet. In der berühmt-berüchtigten Vomier-Szene, die ich an den Anfang dieses Buches gestellt habe, bestätigt sich nicht nur dieses metaliterarische Profil. In der drastischen Körperlichkeit dieser textinternen Produktions- und Rezeptionsästhetik kondensiert sich prägnant die im spezifischen Sinne satirische Dimension des enzyklopädischen Textes. Daran, dass der Vomitus der Philologia, die *omnigenum copiae litterarum* (Mart. Cap. II,135), im Rahmen des Hochzeitsfestes in ihrer ganzen ungeheuren Fülle erneut und *ad nauseam* zur Darstellung kommen, zeigt sich die Unentrinnbarkeit der körperlichen Schwere, die dem menschlichen Wissen eigen ist. Der finale metapoetische Segensspruch des Hochzeitgottes, Philologia möge dem »gelehrt redenden Jüngling« Mercur »beredten Nachwuchs« schenken (Mart. Cap. IX,903: *doctilocum* [...] *iuvenem* [...]/ *facunda redde pignera*), zeigt sich vor diesem Hintergrund in seiner ganzen Abgründigkeit: Nachdem der bedauernswerten Philologia ihr erbrochenes irdisches Wissen bücherlang wiedergekäut, also als Geschenk zurückgegeben wird, wünscht ihr Hymenaeus, sie möge Mercur das ihr Geschenkte (das ›Liebespfand‹) zurückgeben. Was sich zunächst als Antizipation des bevorstehenden Geschlechtsaktes liest, muss man im Kontext der Szene unweigerlich auf das ›Feedback‹ der *copia litterarum* beziehen.[29] Hier zeigt sich: Dieser Text ist nicht nur eine Reflexion auf die Bedingungen gelehrter literarischer Produktion, er ist zugleich eine Allegorie der irreduziblen (Bücher-) Bedingtheit aller Erkenntnis, der irdischen Schwere des Logos. Auch die ›wortmächtige‹ (*facunda*) Frucht dieser Himmelshochzeit – der poetische Text – wird nichts anderes sein als ein abermaliges Recycling unverdaulicher Wissensbrocken. Satura ist bei Martianus Capella also tatsächlich der sprechende Name einer allegorischen Theorie literarischer Übersättigung – das wenig schmeichelhafte Portrait einer *poiesis*, in der sich Produktion und Rezeption von Texten aufs engste Verschränken.

Der Eindruck, dass mit dem Auftritt der Künste im Himmel nicht der Höhepunkt einer Metaphysik des Wissens, sondern vielmehr eine humoristische Tiefe (Bathos) erreicht ist, verstärkt sich zusätzlich, wenn man sich den genauen Weg

29 Dabei widersprechen sich die beiden Lesarten keineswegs; vielmehr erweist sich die Vomier-Szene an diesem Punkt zugleich umso nachdrücklicher als eine verkehrte, vor der Hochzeit gelegene Geburt. (Die ›Fehl-‹ oder ›Vorgeburt‹ der Philologia im zweiten Buch wiederholt dabei intradiegetisch den verkehrten Anfang des Textes, bei dem die poetische Geburt des Hymnus ebenfalls vor der allererst zu erzählenden Hochzeit stand).

ins Bewusstsein ruft, den Philologia auf ihrer Himmelsreise zurücklegt. Tatsächlich befindet sich der Wohnort der Götter, wo die Hochzeit stattfindet, nämlich nicht an jenem äußersten Rand des Himmels, an den Philologia auf ihrem *ascensus* gelangt (Mart. Cap. II,200–208), sondern mehrere Stufen darunter, in der Milchstraße.[30] Die Beschreibung ist deutlich (Mart. Cap. II,200–203): Am Höhepunkt der ausladenden Periode, in der Philologias kataskopischer Blick auf den Kosmos nachgezeichnet wird, steht die Erkenntnis, »der Vater-Gott solchen Werkes […] sei aus der Kenntnis gar der Götter fortgezogen [und] ins Glücklichsein außer der Welt übergegangen«.[31] Und nachdem sie diesem *pater infinibilis* »an der Wand des äußersten Umlaufs« (*extimi ambitus murum*) ein langes stilles Gebet gewidmet hat (Mart. Cap. II,203–206), wendet sie ihren Weg zurück zur Milchstraße, wo der Götterrat versammelt ist (Mart. Cap. II,208): »*iter in Galactium flectit, ubi senatum deum a Iove noverat congregatum.*« Diese (*re-*)*flexio* ist entscheidend. In ihr trägt sich gleichsam die Signatur der *satura*, wie sie die theoretischen Überlegungen dieses Buches entworfen haben, in den Text ein: Offenbar beschreibt der Weg der Philologia nicht einen einzigen steilen Aufstieg, sondern eher eine Parabel. Als ob sie an der äußersten Wand des Kosmos abprallte, wird die personifizierte Gelehrsamkeit zurückgelenkt in die Sphäre derjenigen Götter, deren Kenntnis sich der Vater-Gott entzieht.

Angesichts der Tatsache, dass sich Philologia im Haus des Juppiter von halbverdautem Bücherwissen regelrecht überschütten lässt, kommt die markierte Umkehr einer Reversion des Erkenntniswegs gleich: Was in diesem allegorischen Narrativ inszeniert wird, ist die boustrophedische Gegenwendung einer Metaphysik des Wissens in die unentrinnbare Beschwernis weltlichen Studiums. Man kann in dieser Bewegung ebenjene prosimetrische Dynamik erkennen, die bereits die ersten Abschnitte von *De nuptiis* zum Kennzeichen einer kritischen Selbstreflexion erhoben: Die hymnische Psalmodie, in die Philologia und mit ihr der Text beim Anblick der obersten Himmelssphären verfällt,[32] weicht dem ›kruden‹ und nicht enden wollenden Geschwätz der *disciplinas cyclicas*.[33] Anstatt einer gelingenden

---

30 Vgl. zur Bedeutung der Milchstraße und der Tradition, dort den Sitz der Götter anzusiedeln Gerth 2013, 126 (Anm. 297). Die hier stark gemachte Lesart des allegorischen Narrativs deckt sich in ihren wesentlichen Punkten mit den Beobachtungen von Relihan (1993, hier insbes. 147–148), der allerdings die genuine Selbstbezüglichkeit des Textes außer Acht lässt.

31 Mart. Cap. II,202: »*patrem deumque non nesciens ab ipsa etiam deorum notitia recessisse, quoniam extramundanas beatitudines eum transcendisse cognoverat*.« Zekl (2007, 333) sieht hier eine Referenz auf Platons *Timaios* (Plat. Tim. 42e); vgl. auch Lenaz 1975, 107–113.

32 Vgl. bereits das Bittgebet Philologias an die Sonne (Mart. Cap. II,185–193) und dann insbes. die erhabene *copia* der Passagen am äußersten Himmelsrand (Mart. Cap. II,200–207).

33 Dies die bereits zitierte (Selbst-)Beschreibung des Textes am Ende des IX. Buches (Mart. Cap. IX,997): »[*Satura*] *disciplinas cyclicas/ garrire agresti cruda finxit plasmate*«.

Läuterung weltlicher Wissenschaft zur metaphysischen Intuition führt uns Saturas allegorische *fabella* die unausweichliche Umwegigkeit eines rhetorisch vermittelten Wissens vor Augen: Offensichtlich bleibt einem nicht einmal im Himmel die physische Mühsal der *commentatio* erspart. Ich sehe in dieser selbstsubversiven Ab- und Rückkehr des Textes von der transzendenten Intuition hin zum unverdaulichen Bücherwissen mithin eine kynische Pointe: Satura agiert bei Martianus Capella als Inszenatorin der irreduziblen Bedingtheit alles Geistigen von einem unförmigen Sprachkörper. Dass es sich bei dieser Bedingtheit nicht zuletzt um ein poetologisches Problem handelt, zeigen die parabatischen Intermezzi, die das allegorische Geschehen, die Darstellung der verschiedenen Artes, wiederholt unterbrechen. Sie haben im gegebenen Kontext besondere Aufmerksamkeit verdient.

5.3 *parabaseis*: Streit um das Werk

Als unmittelbar auf die Schließung des Ehebundes am Ende des zweiten Buches (Mart. Cap. II,217) die Präsentation der Gaben und Geschenke folgen soll, und Apoll beginnt, Philologias zukünftige Dienerinnen vor die versammelten Götter zu führen (Mart. Cap. II,218), wendet sich der Autor unvermittelt an seinen Leser, um zu verkünden, das Fabulieren sei nun vorbei (Mart. Cap. II,219–220):

> *Transcursa, lector, parte magna fabulae,*
> *quae tam morosis implicata ductibus*
> *tenui lucernam palpitare lumine*
> *coegit instans innitens crepusculum*
> *ac ni rosetis purpuraret culmina*
> *Aurora primo et convenustans halitu*
> *surgens fenestras dissecaret lumine,*
> *adhuc iugata compararet pagina*
> *quocumque ducta largiorem circulum.*
> *nunc ergo mythos terminatur; infiunt*
> *artes libelli qui sequentes asserent.*
> *nam fruge vera omne fictum dimovent*
> *et disciplinas annotabunt sobrias*
> *pro parte* […].

> Nachdem, mein Leser, größtenteils das Märchen ist
> durchlaufen nun, das so durchwirkt von wunder-
> lichen Zügen,
> die Lampe dazu brachte, mit schwachem Licht
> zu funzeln
> beim Nahn der Dämmrung und ihrem Anbruch –:
> Und wenn Aurora nicht zuerst die Dächer mit
> ihren Rosenfingern rötete und dann,
> aufgehend und verschönernd (alles) mit dem Dufte,
> die Fenster mit dem Licht aufschnitte
> so würde das verleimte Blatt wie weit auch immer
> noch gezogen, einen weitläufigeren Kreis erhalten.
> *Nun also wird der Mythus abgeschlossen*
> *es heben jetzt die Bücher an, die in der Folge*
> *die Künste setzen in ihr Recht.*
> Denn mittels dessen, was an Wahrem sie
> in dem Ertrage bringen,
> so heben alles falsch Gespinst sie fort
> und zeigen *Wissensfächer* auf,
> *so nüchtern wie sie sind zu allermeist* […].

Mitten im Fortgang der Handlung wird hier – in einem abrupten Wechsel auf die Metaebene – dem potentiell endlosen Fortwuchern des Mythos in immer neuen angeleimten Seiten (*pagina iugata*) ein Ende gesetzt und der Text auf die nüchterne Wahrheit verpflichtet.[34] Diese *parabasis* ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert: In Martianus' ›Jetzt reichts aber!‹, einem horazischen *satis est*, ist nicht nur der ambivalente Leitspruch einer selbstreflexiven Sättigungspoesie (*satura*) zu erkennen. Der Autor kombiniert die narrative *abruptio* mit dem ostentativen Hinweis auf die zunehmend groteske Gestalt seines Manuskripts, evoziert also die materiellen Bedingungen seines Schreibens.[35] Während die anfängliche Ankündigung der *fabella* (Mart. Cap. I,2: »*fabellam tibi* [...] *explicabo*«) noch auf eine (Vor-)Leseszene schließen ließ, bei der eine rezitierte Buchrolle entfaltet wird (*explicare*), zeigt sich der Text mit dieser Schreibszene als ein noch immer und immer weiter im Entstehen begriffener.[36] Die digressiv fortwuchernde *iugata pagina* liest sich dabei als das metatextuelle Analogon zur *prorsa oratio*, ein ungehindert in alle Richtungen (»*quocumque*«) fortlaufender Schriftfluss, den es einzudämmen gilt.[37]

Zugleich vollzieht die metaleptische Disqualifizierung der allzu langen *fabula*[38] eine für *De nuptiis* charakteristische Selbstsubversion des Textes. Wie schon zu Beginn des ersten Buches, drängt sich auch hier ein mit seinem eigenen Schreiben uneiniger Autor in den Vordergrund des Textes, um über seine poetologischen Prinzipien Rechenschaft abzulegen. Angekündigt wird ein radikaler Kurswechsel: Mit der programmatischen Evokation des Tageslichtes, das »die Fenster aufschneidet« (»*fenestras dissecaret*«), scheint Martianus in einem Akt der Selbstermächtigung

34 Vgl. zur Stelle LeMoine 1972, 107–114; Lenaz 1975, 232–234; Döpp 2009, 213–214; Cullhed 2015, 380–382.

35 Die konstitutive Schriftlichkeit des Textes zeigt sich auch in anderen Referenzen auf die angeschwollene Buchrolle, etwa am Ende des Triviums (Mart. Cap. V,566): »*Tandem loquacis terminata paginae/ asserta cursim, quae tamen voluminis/ vix umbilicum multa opertum fascea/ turgore pinguis insuit rubellulum.*« – »Endlich zum Schluß gebracht der Überblicksvortrag/ auf dem wortreichen Blatte, das doch den rot gefärbten/ Eindrehungsstab des Bandes, dick aufgeschwollen, wie er ist,/ mit Mühe nur zusammenbindet, wiewohl man ihn schon unter reichlich Zwirn verdeckt.«

36 Vgl. auch Cullhed 2015, 382. Seine Einschätzung – »Martianus might be the first author in European literature who explicitly stems his flow of writing. Perhaps he even emerges as the first (fictional, to be sure) graphomaniac« (Cullhed 2015, 383) – verkennt allerdings die Tatsache, dass im selbstparodistischen Spiel mit dem unstillbaren *amor scribendi* (Hor. sat. II,1,10) eine lange Tradition satirischer Selbstreflexion kulminiert.

37 Zugleich lässt das ›Zusammenjochen‹ der Seiten an die Hybridität eines von *parabaseis* und anderen Einschüben durchbrochenen Textes denken. Darüber hinaus evoziert *iugare* sowohl die Ochsen auf dem Feld als auch das Hochzeitsthema des Textes. Wir haben bei der *iugata pagina* also mit einem prägnanten Inbild des hypertrophen Textes zu tun.

38 Zum Verhältnis von »*mythos*« und »*fabula*« in der zitierten Stelle vgl. Cardigni 2020, 114–121.

aus der phantasmagorischen Dunkelkammer seines Schreib- oder Oberstübchens ausbrechen zu wollen. Gegenüber der bunten Allegorie der vergangenen Bücher sollen jetzt die Disziplinen in all ihrer Nüchternheit zur Darstellung kommen.

Indes hat der Autor dabei die Rechnung ohne Satura gemacht. Anstatt dass mit dem dritten Buch die im Titel angekündigte nüchterne Exposition der ersten Disziplin (Grammatik) beginnen kann, muss sich Martianus von der dazwischenfahrenden Satura belehren lassen, dass es mit seiner ›nackten Wahrheit‹ nicht weit her sei (Mart. Cap. III,221–222):[39]

Rursum Camena parvo	Aufs neue legt *Camena* [Satura][40]
phaleras parat libello	fürs kleine Buch den Schmuck bereit
et vult amicta fictis	und will, in dichterisches Beiwerk eingehüllt,
commenta ferre primum,	mir bringen, was sie ausgedacht
[…]	[…]
vitioque dat poetae	Dem Dichter macht zum Vorwurf sie,
infracta ferre certa,	kraftloses Zeug für festbegründet auszugeben,
[…]	[…]
et paginam venustans,	das Schreibblatt schmückt sie mit der Anmut,
multo illitam colore.	das da mit reichlich Farbe ist bestrichen.–
›atquin prioris ille	Indes der Titel dieses ersten Buches mahnt uns doch,
titulus monet libelli	die Mythen nicht mehr in den Mund zu nehmen;
mythos ab ore pulsos	stattdessen sollen *Wissensfächer*,
Artesque vera fantes	indem sie unverhüllt die Wahrheit sprechen,
voluminum sequentum	die Anweisung und Lehr der folgenden
praecepta comparare‹.	Buchrollen nun verfügbar machen.–
at haec iocante rictu	Doch sie, mit scherzhaft aufgetanem Munde,
›nil mentiamur‹ inquit	sie sprach: »Wir wollen ja nicht lügen.
›et vestiantur Artes.	Die Künste sollen nur bekleidet werden.
an tu gregem sororum	Oder willst du die Schar der Schwestern
nudum dabis iugandis,	Nackt den zukünftigen Eheleuten übergeben
et sic petent Tonantis	und sollen sie zum Rat des Donnerers
et caelitum senatum?	und dem der Himmlischen den Einlaß *so* begehren?
aut si tacere cultum	Wenn's andererseits denn vornehm sein soll,
placet, ordo quis probatur?‹	zu schweigen hier: womit denn wird
›certe loquentur illae	das Hohe Haus nur überzeugt?«–
quicquid fuat docendum,	»Ja sicher doch werden sie sprechen,
habitusque consequentur	was denn hier alles vorzutragen ist,
asomato in profatu‹.	und werden ihre Ausstattung erlangen
›haec nempe ficta vox est,	durch das gesprochne körperlose Wort.–«

39 Vgl. zu dieser wichtigen Passage auch eingehend LeMoine 1972, 114–122; sowie Döpp 2009, 313–314.

40 Die Identifikation der Muse (Camena) als Satura geht zurück bis zu Remigius von Auxerre; vgl. Relihan 1993, 139; Döpp 2009, 213.

et devius promissi es;	»Nun, dieses Wort ist wahrlich ein Gespinste,
cur ergo non fateris	und du weichst ab von dem,
ni figminis figura	was du versprochen hast.
nil posse comparari?‹	Warum gibst du also nicht zu:
his me Camena vicit.	Nur in Gestalt von Bildern,
	die man erdichtet hat,
	läßt überhaupt sich machen ein *Vergleich*?–«
	Damit hat die Camene mich besiegt.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen erweist sich der poetologische Schlagabtausch zwischen dem Autor und seiner renitenten ›Muse‹, der Satura, als dramatische Inszenierung ebenjener reflexiven Selbstkritik, die ich dem allegorischen Narrativ abgelesen habe: Das einschlägige Thema des Disputs ist die irreduzible Rhetorizität des Wissens; die konstitutive Körperlichkeit des Wortes. Satura begegnet dem (Hirn-)Gespinst eines unkörperlichen Aussprechens (*asomatus profatus*) der Weisheit mit entschiedener Insistenz auf den Umstand, dass ohne figürliche ›Einkleidung‹ keine Wahrheit zur Darstellung kommen kann. Mit dieser Bedingtheit des Wissens formuliert der kleine Dialog auf semiotischer Ebene die Einsicht, die sich auch angesichts der subversiven Präsentation der Artes aufdrängte: Jeder Versuch zur Entkörperlichung des Logos ist zum Scheitern verurteilt. Das gilt auch und gerade für das vorgelegte »work in progress«.[41] Dabei liegt die paradoxe Pointe dieser selbstreflexiven *fabula* darin, dass sie ihre eigene Figürlichkeit ebenso sehr affirmiert, wie sie sie in deren Ostentation zugleich problematisiert und unterminiert.

Daran, dass die zitierte *parabasis* das kynische Thema der hypertrophen Enzyklopädie – die irreduzible Körperlichkeit allen Wissens – als ein genuin poetologisches Problem profiliert, wird abermals deutlich: Wir haben es bei Martianus' *satura* nicht nur mit einem übersättigten Text zu tun, sondern zugleich mit Meta-Literatur, mit einem vor die Formen zurück und über sie hinausgehenden Reflexionsmedium der Dichtung. Satura figuriert sowohl als allegorischer Schöpfungsgrund des hypertrophen Werkes – sie ist aber auch ein immer wieder die Darstellung unterbrechendes und reflektierendes Störgeräusch.[42]

41 So charakterisiert Relihan 1993, 137 mit Blick auf den Beginn des Textes: »We are witnessing a work in progress.« Die Wendung passt freilich noch besser auf die unterbrechenden *parabaseis*.
42 Wir haben es hier mit einem zentralen Aspekt des Parasiten zu tun wie ihn Michel Serres (1984) beschrieben hat: Das französische ›parasite‹ bezeichnet neben dem »lebende[n] Tier« auch die »menschliche Beziehung« und das »physikalische[] Rauschen« (Serres 1984, 133). Als Figur des Dritten verkörpert der Parasit die »Identität von Vermittlung und Störung« (Bürner-Kotzam 1998, 136). Gerade in dieser Ambivalenz wird er zum produktiven Stifter eines Austauschgeschehens, welches das Fundament aller Kultur bildet. »Der Dritte, der ›lärmend‹ die Übereinstimmung beeinträchtigt,

Ein weiterer Blick auf die parabatischen Interventionen der auktorialen Instanzen vermag dabei zu zeigen, dass diese fortgesetzte Selbstreflexion ihren Motor nicht zuletzt in der schwierigen Frage nach dem satirischen *genus scribendi* hat.

Im achten Buch erreichen die intermittierenden Scharmützel zwischen Satura und ihrem Erzähler einen metapoetischen Höhepunkt. Als Martianus genüsslich berichtet, wie der sturzbetrunkene Silen, nachdem er laut in das andächtige Schweigen der Göttergesellschaft geschnarcht hat, vor dem finalen Vortrag der Astronomia von einem Satyr aus dem Saal getragen werden muss (Mart. Cap. VIII,803–805), fährt Satura empört dazwischen (Mart. Cap. VIII,806):[43]

> *Hac iocularis laetitiae alacritate fervente, Satura illa, quae meos semper curae habuit informare sensus, ›ne tu‹ ait, ›Felix, vel Capella vel quisquis es, non minus sensus quam nominis pecudalis, huius incongrui risus adiectione desipere vel dementire coepisti?‹*

> Während diese Feurigkeit der Freude über meinen Spaß noch glüht, da spricht zu mir die schon bekannte *Satura*, die sich's immer angelegen sein ließ, meinen Empfindungen die Form zu geben: »*Felix* oder *Capella* oder wie man dich immer nennen mag, wo doch dein Sinn genau so tierisch wie dein Name ist–: hast du, indem du dies durch und durch unpassende Gelächter hier hereinbringst, denn nun begonnen, gar den Verstand zu verlieren und verrückt zu spielen?«

Der Erzähler sieht sich »durch diese traurigen, ja harschen Worte der Satura, die sonst doch mehr zum Lachen neigt, gehörig abgestraft« (»*tam tristibus asperisque Saturae alioquin lepidulae verberibus demulcatus*«) und sucht bestürzt nach Entschuldigungen für seine Unverschämtheit (Mart. Cap. VIII,807). Als er Satura nach der nächsten Dienerin fragt, also dem bevorstehenden letzten Vortrag, kündigt ihm diese in einer hochtrabenden Versrede die Astronomie an (Mart. Cap. VIII,808). Das hexametrische Gedicht gipfelt im erneuten Vorwurf, Martianus trage »dem Mädchen, das von Sternen redet, so billige Einführung voran«, verfehle mit seinem Bathos also das dem erhabenen Sujet angemessene Register. An diesem Punkt freilich überkommt den gerügten Erzähler abermals die Heiterkeit (Mart. Cap. VIII,809):

> *Talia adhuc canente Satura, vetitus ille ac durissime castigatus denuo me risus invasit. ›euge‹ inquam, ›Satura mea, an te poeetriam fecit cholera?* […] *ubi illud repente discessit, quod irrisoria semper lepidaque versutia inter insana* [*semper*] *deridebas vatum tumores, dicabulis cavillantibus saleque contenta nec minus* [*poetarum*] *rhetorum cothurno inter lymphatica derelicto, et*

provoziert Auseinandersetzung. Indem er die Verständlichkeit der Mitteilung behindert, veranlaßt er Kommunikation.« (Bürner-Kotzam 1998, 136)

43 Zur Interpretation dieser Szene s. besonders Schievenin 1984, 95–112; LeMoine 1972, 159–169 sowie in jüngerer Zeit Döpp 2009, 216–218 und Störmer-Caysa 2015, 393–396; außerdem Kindermann 1978, 100–101 und Westra 1981, 204–211.

> *quod rabido fervebas cerebrosa motu, ac me Sileni somnum ridentem censorio clangore superciliosior increpabas? ergo ne figmenta dimoveam, et nihil leporis iocique permixti taedium auscultantium recreabit?* […] *ride, si sapis, o puella, ride‹.*
>
> Während *Satura* solches mir sang, da hat das mir verbotene und härtest getadelte Gelächter mich aufs Neue überfallen: »Köstlich«, sag ich, »meine Satura, hat die Galle dich zur Dichterin gemacht? […] Wo ist denn deine Einstellung so plötzlich hinverschwunden, daß du in spöttischer, pfiffiger Scharfsinnigkeit den Dichterschwulst als unsinniges Zeug so gern verspottet hast, zufrieden stets mit spöttelndem und bissigem Geschwätze – genau so hast doch auch den hochgestelzten Stil der Dichter du beim Unfug liegen lassen wollen. Gibt's einen Grund dafür, in heftiger Zornesbewegung wie hirnwütig sich zu erhitzen und mich, der nur über den Schlaf Silens gelacht hat, mit zensorischem Geschmetter, finster dreinschauend, auszuschelten? Soll ich denn alle Einfälle ausschalten und soll dann keine Beimischung von Schönheit und Witz dem Überdruß der Hörer Frischung bringen? […] lach, wenn du Verstand hast, Mädchen, lache!«

Ganz offensichtlich werden hier die problematischen Implikationen des satirischen *genus scribendi* zum Gegenstand eines poetologischen Streites. Dabei kommt es allerdings zu einem abenteuerlichen Rollentausch: Ausgerechnet Satura, die sich gegenüber dem um Ernsthaftigkeit bemühten Erzähler zuvor immer wieder als *iocabunda*[44] behauptet hatte, tritt in dieser Szene als seriöse Erzieherin auf; wirft ihm vor, er scherze unmäßig, und rückt ihn mit wortspielerischem Verweis auf seinen Namen (*capella*: Ziege) in die Nähe der Satyrn, an deren Präsenz im geschilderten Kontext des Hochzeitsfestes sie sich stört. Im Gegenzug hält Martianus der personifizierten Satire nicht zu Unrecht vor, mit dem erhabenen *genus* ihrer Versrede und der Absage an Verspieltheit und Mischung gegen ihre eigenen Prinzipien zu verstoßen, und mokiert sich über den gravitätischen Gestus ihrer indignierten Strafrede.[45]

Weniger wichtig als die satirischen Traditionsbezüge, die beide Parteien für ihre Positionen geltend machen können, ist die grundlegende Tatsache, dass hier

---

44 Als »*iocabunda*« (»zu Scherzen aufgelegt«) wird die Satura in VI,575–576 eingeführt; vgl. auch die oben zitierte Passage III,222: »*haec iocante rictu*« – »diese sprach mit scherzhaft aufgerissenem Mund«.

45 Störmer-Caysa erkennt in dem Streit letztlich das Bekenntnis zu einem erweiterten Gattungsbegriff des Satirischen, der »im Inventar reicher [ist] als das, was Satura selbst zuließe«. Dieser »gehorcht weniger strengen ästhetischen Regeln und ist funktional bestimmt […], als Abwechslung und Rahmung von Didaktischem.« (Störmer-Caysa 2015, 393). Dem wäre entgegen zu halten, dass ein solches strenges Gattungskonzept der Satire (und damit auch seine funktionale Erweiterung) »wahrlich ein Gespinst« (*nempe ficta vox*) ist. Tatsächlich zeigt die subversive, chiastisch mit den poetologischen Topoi des satirischen Schreibens operierende Inversion der Positionen, dass hier die Gattungsfrage als ein offenes Problem verhandelt wird.

ein durchaus polemisches Wortgefecht um das richtige Schreiben ausgetragen wird. Daran, dass sich Erzähler und personifizierter Text, wie es gleich im Anschluss heißt, »in wechselseitiger Beschimpfung« in den Haaren liegen (Mart. Cap. VIII,810: »*me Saturaque mea alternanti obiurgatione rixatis*«), zeigt sich: Offenbar sind in diesem Text zwar durchaus noch Züge jener aggressiven Strafdichtung zu erkennen, der die Satire ihren skandalösen Ruf verdankt. Allerdings entlädt sich diese Aggression hier ausschließlich zwischen dem Erzähler und der von ihm abgespaltenen Personifikation des Textes. Im Hickhack zwischen Satura und einem mal zu nüchternen, mal zu satyrhaften Ich-Erzähler erfüllt sich bei Martianus Capella jene autoaggressive *reflexio*, die mein *Versuch über die Satire* zum Kennzeichen einer sich selbst problematischen Schreibart erhoben hat.[46]

Wie der einleitende Blick auf das Ende des Werkes vorweggenommen hat, wird der fortgesetzte Streit zwischen den auktorialen Instanzen keineswegs geschlichtet. Vielmehr kommt es zuletzt zur empörten Kündigung einer »von Bitternis und Galle angeschwollenen« Satura (»*turgens felle ac bili*«; Mart. Cap. IX,999), die die ihr zugeschobene Verantwortung für den ebenso hybriden wie hypertrophen Zustand des Textes mit allem Nachdruck von sich weist: »Felix Capella«, angriffig wie ein Hund, altersschwach, mittellos und chronisch übernächtigt, habe ihr den ehrwürdigen Auftritt verdorben (Mart. Cap. IX,999).[47] Bis zuletzt wird also über die skandalöse Unform des Textes gestritten. Vor diesem Hintergrund fällt ein zweifelhaftes Licht auf das feierliche Sujet der *fabella*: Die himmlische Hochzeit der Philologie mit Mercur unter dem Segen eines Gottes, der selbst widerstreitende Elemente zu vereinigen vermag (Mart. Cap. I,1), konterkariert das unaufhörliche Gezanke eines mit sich selbst zutiefst uneinigen Autors.

Um zuletzt noch einmal auf das Produktionsprinzip der *écriture-lecture* zurückzukommen, als die sich die auktoriale Konfiguration zu erkennen gibt: Klaus Weimar hat die Tätigkeit des Lesens in einem berühmten Aufsatz als *zu sich selbst sprechen in fremdem Namen* charakterisiert.[48] Martianus' *satura* hebt nicht nur diese, gemeinhin implizite, Dialogizität auf die allegorische Bühne des Textes. Sie inszeniert das (schreibende) Lesen in seiner charakteristischen Zerrissenheit, als ein ›*gegen* sich selbst Sprechen in fremdem Namen‹. Der fremde Name, unter dem hier das Gelesene, in der ihm eigenen Unverdaulichkeit, zur Sprache kommt, lautet: Satura.

46 Vgl. Kap. I.

47 Relihan (1993, 15) hat zu Recht darauf hingewiesen, dass mit den hündischen Qualitäten, die Satura dem Autor attestiert, der Topos des aggressiven Kynismus aufgegriffen wird.

48 Weimar 1999.

Teil III **Aufklärung**

1 Transformationen

Der erste Teil dieses Buches hat unter dem Namen der *satura* Aspekte eines Schreibens konturiert, das eine als monströs erscheinende Heterogonie und Hypertrophie mit einer ausgeprägten Selbstreflexivität verbindet. Im Folgenden wird es darum gehen, den Transformationen dieses Schreibens im 18. Jahrhundert nachzuspüren. Dabei werden insbesondere Johann Georg Hamann und Jean Paul in den Blick rücken. Davor aber sind, im Sinne eines historischen Szenenwechsels, die Voraussetzungen für die transformierte Reemergenz der unersättlichen Unform im Zeitalter der Aufklärung zu umreißen. Dieses Kapitel gliedert sich in drei Abschnitte von abnehmender Länge: Der erste und bei Weitem ausführlichste rekonstruiert die philosophische Ästhetik Baumgartens – das wegweisende Projekt einer Umorientierung der Erkenntnislehre auf die Sinnlichkeit – als eine Rhetorik der Saturierung. Der zweite Abschnitt skizziert eine Entwicklungsgeschichte des ebenso hypertrophen wie hybriden Stoffes literarischer Produktion, die von der spätantiken Buntschriftstellerei bis zu Lichtenbergs *Sudelbüchern* führt. Dabei wird sich nicht zuletzt zeigen, dass die argumentative Trennung der Anthropologie von der Philologie, wie sie die Gliederung dieses Kapitels vorzunehmen scheint, für das 18. Jahrhundert nicht aufrecht zu erhalten ist. Vielmehr bildet gerade deren innige Verschränkung die entscheidende Voraussetzung der *satura sub specie modernitatis*. Der dritte Abschnitt schließlich wirft einen punktuellen Rückblick auf den Beginn des 18. Jahrhunderts, um mit Shaftesburys *Soliloquy* einen für das monströse Schreiben der hier fokussierten Autoren einschlägigen Text zu beleuchten. Dabei, dies sei hier markiert, ist es diesen Überlegungen weder um ein Epochenportrait der Aufklärung noch um die Rekonstruktion linearer (trans-)historischer Entwicklungen und direkter rezeptionsgeschichtlicher Einflüsse zu tun. Vielmehr soll hier im Blick auf drei unterschiedliche Schauplätze der geistesgeschichtliche Rahmen aufgespannt werden, in dem die *satura* im 18. Jahrhundert sich situiert.

Am Ausgangspunkt dieser – freilich skizzenhaften – Übergänge sei noch einmal Martianus Capellas hypertrophes ›Lehrbuch‹ ins Gedächtnis gerufen: Der genaue Blick auf die ersten Abschnitte des Textes hat die Erzählung von der Hochzeit der Philologie mit Merkur als großangelegte, allegorische Reflexion auf die Rückseite des poetischen Prozesses lesbar gemacht. *Satura* ist bei Martianus Capella mithin zuallererst der Name für jene unbekömmliche Überfülle an Bücherwissen, aus dem der *poeta doctus* seine an Anspielungen übersättigten Gedichte schöpft. Dass die satiretypische Analogisierung von mentaler und körperlicher Stoff-Aufnahme, wie sie bei Martianus im Bild der vomierenden Philologia erscheint, auch im 18. Jahrhundert ihre Aktualität nicht eingebüßt hat, zeigt ein Blick auf Friedrich Burchard Benekens *Weltklugheit und Lebensgenuß* (1790):

https://doi.org/10.1515/9783111001357-008

> Das Gedächtnis gleicht dem Magen, den die Natur zur Zubereitung des Nahrungssaftes bestimmt hat. Wenn dieser mit Speisen, auch wenn sie von beßter Art sind, noch mehr aber, mit Speisen mancherley und ganz entgegengesetzter Art, überladen wird, daß sie die Dauungskräfte übersteigen; so erzeugt sich kein gesunder Nahrungssaft, sondern ein drückender, fremder Brey, der viele Winde und Blähungen erzeugt, und der Geblüthsmasse zähe und scharfe Säfte mittheilt, welche dieselbe verderben und ein Zunder von vielerley Krankheiten werden, den Leib entkräften, die guten Säfte verzehren und endlich eine gänzliche Zerstörung anrichten. Eben so reich an Krankheiten der Seele ist ein überfülltes Gedächtniß von unverdauten Begriffen.[1]

Benekens Diätetik, seine Warnung vor den verheerenden Konsequenzen eines allzu üppigen und allzu heterogenen Konsums geistiger ›Speisen‹, ist für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts symptomatisch. Wie Albrecht Koschorke hervorgehoben hat, sind »Vermischung und Überladung« die »immer wiederkehrenden Stichworte« einer Zeit, die mit einem ungekannten »Anwachsen der industriellen Zeichenproduktion« und einem daraus resultierenden »Überangebot an Lesestoff« zu kämpfen hat.[2] Die Problematik der ›Übersteigung‹ intellektueller ›Dauungskräfte‹ ist dabei kein Spezifikum der aufklärerischen Lese-Diätetik. Vielmehr darf das Kranken an einer als überwältigend empfundenen Überfülle der Phänomene als epistemologische *conditio* des 18. Jahrhunderts gelten.[3] Dem »wachsenden Erfahrungsdruck« und der Konfrontation mit den »Unordnungen wilder Komplexität«[4] begegnet nicht zuletzt die um die Jahrhundertmitte von Alexander Gottlieb Baumgarten inaugurierte Disziplin der philosophischen Ästhetik. Als eine ›untere Gnoseologie‹ (*gnoseologia inferior*) stellt sich Baumgartens ästhetisches Projekt der Frage, »wie menschliche Erkenntnis und Materialfülle der Welt in Einklang zu bringen sind«.[5] Baumgartens entscheidender Beitrag zur Problematik des Zeitalters besteht dabei zuallererst in der entschiedenen Aufwertung phänomenaler (Über-)Fülle: »*Quid enim est abstractio, si iactura non est?*« – »Was ist Abstraktion, wenn nicht ein Verlust?« (Aesth. § 560) Mit dieser rhetorischen Frage verpflichtet die *Aesthetica* das menschliche Denken auf den konkreten Reichtum (*ubertas*) des Sinnlichen. Es ist diese Nobilitierung der strotzenden Fülle sinnlicher Phänomene,

---

1 Beneken 1790, I, 249–250; vgl. zur literarischen Diätetik im 18. Jahrhundert Koschorke 2000, hier: 123.

2 Koschorke 1999, 406.

3 Vgl. zum Problem der Komplexität im 18. Jahrhundert einführend Vogel 2017 mit ihrer Bemerkung, dass »[z]eitgenössische Komplexitätserfahrungen […] in Beschwerdeform vorgebracht [werden]« (2017, 306); zur Relevanz der Fülle in der Ästhetik der Aufklärung die Studie von Niehle 2018, Kap. 2.

4 Vogel 2017, 305.

5 Adler 1988, 207.

die Baumgarten zum wichtigsten Geburtshelfer der saturierten Unform im 18. Jahrhundert macht.[6]

1.1 Ästhetik

Als eine Gnoseologie der Aisthesis, d. h. der ›unteren‹, sinnlichen Seite des menschlichen Weltbezugs, fügt sich die Ästhetik in den weiteren philosophischen Rahmen der Anthropologie und ihrer Frage nach dem ›ganzen Menschen‹.[7] Herder hat diesen anthropologischen Grundimpuls präzise benannt, als er in seiner Auseinandersetzung mit Baumgarten festhielt, der »Grundsatz« der Ästhetik: »*Spüre der sinnlichen Vollkommenheit nach*«, sei nichts anderes als »die Anwendung jenes Orakels: O Mensch! lerne dich selbst kennen«.[8] Der delphische Imperativ zur Selbsterkenntnis wird hier als Leitspruch einer neuen Wissenschaft vom Menschen lesbar, die auch dessen systematisch vernachlässigte, körperlich-sinnliche Seite zum privilegierten Gegenstand der Analyse erhebt. Bereits Popes berühmter *Essay on Man* (1733/34) hatte unter dem Motto des *nosce te ipsum* die entschiedene Rückwendung des Menschen auf sich selbst gefordert: »Know, then, thyself, presume not God to scan/ The proper study of Mankind is *Man*.«[9] In den folgenden Versen seines Essays charakterisiert Pope die Mittelposition des Menschen zwischen göttlicher und tierischer Sphäre in einer Reihe von Gegensätzen, die sich in dessen Wesen paradox vereinen. Zuallererst erscheint der Mensch dabei als »a being darkly wise«,[10] in

6 Darin, dass sie die philosophische Ästhetik als den theoretischen Rahmen eines die Grenzen der Form sprengenden Schreibens lesbar macht, folgt die Argumentation dieses Kapitels der theoriegeschichtlichen Rekonstruktion, die Ralf Simon in seiner *Idee der Prosa* vorgelegt hat (Simon 2013, insbes. 23–54). Gegenüber Simons philosophisch-ideengeschichtlichem Blick auf die Ästhetik wird hier allerdings der produktionsästhetische Aspekt von Baumgartens Theorie in den Vordergrund gerückt. Was bei Simon nur knapp angedeutet ist, die Unterwanderung des ästhetischen Formbegriffs durch die Tropen- und Figurenlehre, in die Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis mündet (Simon 2013, 53), wird dadurch an Plastizität gewinnen. Unlängst hat Johanna Schumm Baumgarten als den wichtigsten Exponenten einer auf Gracián zurückzuführenden »anderen Vernunft« präsentiert, einer »Geisteskunst«, die den Zügelungs- und Mäßigungsregimen der Aufklärung entgegenstehe (Schumm 2022, insbes. 157–162). Allerdings ist sie dabei einen näheren Blick auf die Ästhetik schuldig geblieben.

7 Vgl. zum Schlagwort des ›ganzen Menschen‹ Schings 1994. Weitere Erläuterungen zur Anthropologie sind dem Jean-Paul-Kapitel vorbehalten (vgl. III.3.1).

8 Herder FHA I, 688.

9 Pope 1734, II, 1–2.

10 Pope 1734, II, 4.

Brockes' deutscher Übersetzung (1740): »dunkel-klug«.[11] Präzise an dieser Bestimmung setzt Baumgartens Projekt einer Epistemologie des Sinnlichen an.

Mit der 1750/58 erschienenen *Aesthetica* begründet Baumgarten in seinen eigenen Worten eine »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (»scientia cognitionis sensitivae«).[12] Die Ästhetik, wie sie hier gefasst ist, wendet sich demnach als epistemologisches Parallelunterfangen zur Logik der menschlichen Sinnlichkeit, d. h. den sog. unteren Vermögen, zu. Entsprechend führt Baumgarten im zitierten § 1 unter den Definitionen seines Projekts auch diejenige einer *gnoseologia inferior*, wobei er diese »untere Erkenntnislehre« im selben Atemzug mit *ars analogi rationis* übersetzt: Ästhetik ist die Lehre von der kunstgerechten Handhabung der zur *ratio* analogen Vermögen menschlicher Welterschließung. Damit steht Baumgarten in der direkten Tradition der Leibniz'schen Philosophie und ihrer Kritik am cartesianischen Rationalismus. Gegenüber Descartes' Einschränkung des Wahrheitsbegriffes auf dasjenige, was klar und deutlich erkannt werden kann, hatte Leibniz die fundamentale Relevanz des Dunklen, Undeutlichen in der menschlichen Erkenntnis herausgestellt. In seiner vielzitierten Unterscheidung verschiedener Erkenntnisarten aus den *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* profiliert Leibniz einen von der Klarheit und Deutlichkeit des logischen Denkens unterschiedenen, eigenständigen Bereich der menschlichen Erkenntnis: die *cognitio clara et confusa*, die klare und verworrene, weil aus dem Dunklen der Sinne gespeiste Erkenntnis.[13] Baumgartens Ästhetik erklärt gerade diesen (Zwischen-)Bereich des zugleich Klaren und Verworrenen, oder – in einer alternativen Übersetzung – ›Bunten‹[14] zu ihrem eigentlichen Anliegen. Er prägt dafür den Neologismus der *veritas aestheticologica*. Das Kofferwort bezeichnet die spezifische Qualität einer Erkenntnis, welche die Klarheit des Logischen mit der anschaulichen sinnlichen Fülle der Wahrnehmung zu verbinden vermag. Diese *veritas aestheticologica* hat im Kunstwerk, verstanden als »ästhetisch erscheinende, formgewordene Fülle des Sinnlichen«,[15] ihre paradigmatische Gestalt.

11 Brockes 1740, 34.

12 Text und Übersetzung von Baumgartens *Aesthetica* folgen der Ausgabe von Dagmar Mirbach (2007). Aufgrund der markanten typographischen Strukturierung von Baumgartens Texten wird – abweichend von der sonstigen formalen Handhabung – in den wörtlichen Zitaten der lateinischen Originale die dort gegebene Unterscheidung von *recte*- und kursiv-Passagen beibehalten. Der in diesem Abschnitt eröffnete Blick auf Baumgarten verdankt sich vor allem den detaillierten Darstellungen von Hans Adler (1990, 26–48), Frauke Berndt (2011, Kap. II) und Ralf Simon (2013, 23–54), nimmt dabei aber immer wieder durchaus kritische eigene Akzentuierungen vor. Teile der folgenden Rekonstruktion sind – unter anderer Schwerpunktsetzung – erschienen in *Bildbruch 3* (Dell'Anno 2022b).

13 Vgl. Adler 1988, 201; 1990, 2–11; Simon 2013, 31.

14 von Stein 1964 [1886], 338; zit. nach Adler 1988, 200.

15 Simon 2013, 32.

1.1.1 *Fundus animae*, Fülle und Prägnanz des Dunklen

Indem Baumgarten die Ästhetik als eine Theorie der Aisthesis und ihrer Intelligibilisierung im ästhetischen Artefakt konzipiert, rückt er – durchaus im Anschluss an seine schulphilosophischen Vorgänger Leibniz und Wolff, aber entschiedener als diese – den dunklen Bereich der menschlichen Seelentätigkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Bereits in seiner *Metaphysica* (1739) verleiht er diesem Bereich der *perceptiones obscurae* den Namen »FVNDVS ANIMAE« (Met. § 511). Dieser dunkle »Grund der Seele«[16] ist der unerschöpfliche Fundus, aus dem sich die aesthetico-logischen Erscheinungen speisen. Baumgartens Nachfolger auf dem Gebiet der philosophischen Ästhetik, namentlich Herder und Moritz, haben den Hinweis auf die fundamentale Relevanz dieses obskuren Bereiches für den unteren, sinnlichen Teil des menschlichen Erkenntnisvermögens in seiner provokativen Dimension erkannt und nachdrücklich aufgegriffen: »Hin also in diese dunkle Gegenden«, quittiert Herder »Baumgartens große Ahndung«;[17] ein Aufruf, der in Moritz' *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) gleichsam seine publizistische Institution findet. Unter dem programmatischen Titel Γνῶθι σεαυτόν unternimmt das Magazin an konkreten Einzelfällen Erkundungsgänge in die Untiefen der menschlichen Psyche, den *fundus animae*. »Daß das gnoseologisch Dunkle« als »anthropologisches Datum« bereits »um die Mitte des 18. Jahrhunderts omnipräsent ist«, hat Hans Adler unter besonderer Bezugnahme auf Baumgarten dargelegt.[18] Für die hier gestellte Frage nach der Idee der saturierten Unform im 18. Jahrhundert ist Baumgartens Konzeption eines subjektinternen, von einer undurchdringlich großen und dichten Menge sinnlicher Wahrnehmungen erfüllten *fundus* von zentraler Bedeutung.

Den Hinweis auf die Existenz eines solchen Seelengrundes verdankt Baumgarten abermals der Leibniz'schen Monadologie, genauer: dem Philosophem der ›kleinen Wahrnehmungen‹ (*petites perceptions*).[19] Im Vorwort zu seinen *Nouveaux Essais* erläutert Leibniz seine Annahme, dass es unterhalb der Schwelle bewusster Wahrnehmung »in jedem Augenblicke in unserem Innern eine unendliche Menge von Perzeptionen« gebe (»qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans apperception et sans reflexion«), die zwar, weil sie zu klein und zu zahlreich oder zu eng beieinander seien, niemals bewusst wahrgenommen werden könnten, aber dennoch – verbunden mit anderen – eine beträchtliche Wirkung entfalteten »und sich in der Gesamtheit des Eindrucks, wenigstens in ver-

16 So die eigene Übersetzung Baumgartens (*Metaphysica*, Editio IIII 1757, § 511; vgl. Adler 1988, 205).
17 FHA I, 684.
18 Adler 1988, hier: 207.
19 Vgl. zum Theorem der *petites perceptions* und seinen ästhetikgeschichtlichen Folgen bei Baumgarten, Herder, Moritz und Jean Paul Simon 2016b.

worrener Weise, geltend machen«.[20] Zur Veranschaulichung seines Gedankens bemüht Leibniz das akustische Beispiel des Meeresrauschens: Die Wahrnehmung des tosenden Lärms bedingt notwendig die Wahrnehmung seiner Bestandteile, also der einzelnen Wellen, ja, so könnte man ergänzen, der sie konstituierenden Wassertropfen. Diese kleinen Geräusche lassen sich aber eben nicht isoliert, sondern nur im Verbund mit allen anderen erkennen (»dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble«), mit denen sie den wahrgenommenen Lärm ausmachen.[21] So winzig klein diese akustischen Perzeptionen auch seien; sie bilden das unbewusste, verworrene Fundament aller Apperzeption. Diese subliminalen Wahrnehmungen sind es also, die den Grund der Seele konstituieren; jenen Fundus, aus dem bei Baumgarten wie aus einem unermesslichen, dichten Reservoir die aestheticologischen Erscheinungen geschöpft werden.

Die weiteren Ausführungen von Leibniz' Vorwort machen sehr deutlich, wie einschlägig das Konzept der *petites perceptions* für die von Baumgarten begründete Disziplin der Ästhetik ist. So betont Leibniz: »Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles, qui forment ce je ne say quoy, ces gouts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties«.[22] Das *nescio quid*, das die spezifische, verworrene Klarheit sinnlicher Eindrücke ausmacht, ist also auf die kleinen Wahrnehmungen zurückzuführen. Sie sind der Grund (im doppelten Sinne von *causa* und *fundus*) derjenigen ›Prägnanz‹,[23] die Baumgartens Ästhetik als die ›extensive Klarheit‹ des Kunstwerks in ihr eigenes Recht setzt. Diese ästhetische Terminologie bedarf der Erläuterung. Mit den Begriffen des Prägnanten und des Extensiv-Klaren fasst Baumgarten die logisch nicht einzuholende Merkmalsfülle sinnlicher Erscheinungen. Ihre nähere Betrachtung führt ins Zentrum der Theorielage, die Baumgarten zu einem Geburtshelfer der saturierten Unform im 18. Jahrhundert macht.

Die Kategorie der »extensiven Klarheit« führt Baumgarten bereits in seiner auf die *Aesthetica* vorausweisenden Dissertation ein, den 1735 erschienenen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*).[24] Die Abhandlung erhebt – darin

---

20 Leibniz 1996, 10. Dass Leibniz mit dem Theorem der *petites perceptions* kein psychologisches Interesse im neueren Sinne des Wortes verfolgt, sondern in erster Linie dem Kontinuitätsprinzip seiner Monadologie Genüge zu tun sucht, hat man immer wieder betont (vgl. u. a. Simon 2016b, 206–207).

21 Leibniz SSB VI.6, 53–54.

22 Leibniz SSB VI.6, 53–54.

23 Hans Adler (1990) hat seine Studien zur Gnoseologie des Dunklen bei Herder auf den Begriff der Prägnanz zentriert, und diesen insbesondere von Leibniz und Baumgarten hergeleitet.

24 Die Zitate und Übersetzungen der *Meditationes* (Med.) orientieren sich im Folgenden an der Ausgabe von Paetzold (1983), sind aber oft zugunsten einer größeren Nähe zum lateinischen Original

liegt ihr großer Wurf – das Gedicht (*poema*) als »vollkommen(e) sinnliche Rede« (»*oratio sensitiva perfecta*«; Med. § IX) zum Paradigma der sinnlichen Erkenntnis.[25] Basis von Baumgartens ästhetischem Projekt bildet damit eine Überblendung von Dichten und Denken, kraft derer poetische Darstellung und sinnliche Vorstellung voneinander ununterscheidbar werden.

Im Hinblick auf die spezifische Erkenntnisqualität des Sinnlichen, um die es Baumgarten im Anschluss an Leibniz' Profilierung des Klaren und Konfusen zu tun ist, vollziehen die *Meditationes* eine entscheidende gnoseologische Differenzierung (Med. § XVI). Sie besagt, dass »die Klarheit einer Vorstellung […] nicht nur durch die Erkenntnis der Einzelmerkmale« gesteigert werden kann, d. h. in Baumgartens Terminologie »intensiv«, sondern ebenso »durch eine Erhöhung der Anzahl der Merkmale«, d. h. »extensiv«.[26] Daraus ergibt sich der für die Ästhetik einschlägige Grundsatz: Je größer die Fülle der sinnlichen Merkmale, in Baumgartens Worten (Med. § XVIII): »je mehr […] in einer verworrenen Vorstellung angehäuft wird [*cumulantur*]«, desto extensiv klarer die Vorstellung, und das heißt: desto poetischer.[27] Mit Baumgartens Konzept der extensiven Klarheit avanciert also, wie Hans Adler hervorgehoben hat, eine »möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen«[28] zum eigentlichen Anliegen und Telos der *ars analogi rationis*. Die ›vollkommene‹ sinnliche Rede (»*oratio sensitiva perfecta*«), der Baumgarten den Namen des Gedichtes (*poema*) verleiht (Med. § IX), ist denn auch in ebendiesem, quantitativen, Sinne als vollständige, komplett mit sinnlichen Merkmalen angefüllte Rede zu begreifen.[29] *Poema*/*poeticus* bezeichnet den höchsten Grad sinnlicher Komplexität (*complecti*: umfassen) und Verdichtung; ein Maximum angehäufter Details.

---

abgewandelt. Auch hier wurden die Kursivierungen des lateinischen Orginials beibehalten. Vgl. zum Konzept der extensiven Klarheit Adler 1990, hier: 44; Mirbach 2007, XLIII.

25 Die Adjektive ›sinnlich‹ (*sensitivus*) und ›poetisch‹ (*poeticus*) sind nach § XII der *Meditationes* als gleichbedeutend zu begreifen. Berndt, die diese Analogie von sinnlicher Erkenntnis und Dichtung in ihrer ganzen Unerhörtheit herausgearbeitet hat, bezeichnet Baumgarten denn auch als »Literaturtheoretiker *avant la lettre*« (Berndt 2016, hier: 183). Zur zentralen Relevanz der *poema*-Definition für das Projekt der Ästhetik vgl. Berndt 2011, Kap. II; Simon 2013, 46–49.

26 Mirbach 2007, XL. Es handelt sich bei der Differenzierung der *cognitiones clarae et confusae* in intensiv und extensiv klare um eine entscheidende Innovation Baumgartens gegenüber der Leibniz'schen Gnoseologie (vgl. Mirbach 2007, XL–XLIII; Franke 1972, 48; Adler 1990, 43).

27 Med. § XVIII: »Quo magis res determinantur, hoc repraesentationes earum plura complectuntur; quo vero plura in repraesentatione confusa cumulantur, hoc sit extensiue clarior […] magisque poetica.«

28 Adler 1990, 44.

29 Mit »›vollständig‹« übersetzt auch Berndt (2011, 42) den Terminus *perfectus*, der – wie sie erläutert – das Gedicht »am Ende [einer] graduellen Skalierung« situiere, »weil es offenbar die meisten Elemente integriert«.

Für den hier zu eröffnenden Blick auf Baumgarten ist diese gnoseologische Nobilitierung der sinnlichen Fülle[30] von kaum zu überschätzender Relevanz. Wie sich noch näher zeigen wird, formuliert die zwei Jahrzehnte nach der Magisterarbeit entstandene *Aesthetica* am Leitbegriff der *ubertas* eine Lehre von der Findung eines möglichst reichhaltigen Stoffes.

Bleiben wir aber zunächst noch bei den für die Ästhetik so grundlegenden *Meditationes* über das Gedicht (*poema*): Das Poetischere ist nach Baumgarten also das Komplexere, mehr Umfassende.[31] Das heißt zugleich: Das Poetischere ist das Bestimmtere, insofern Bestimmung als Anreicherung mit sinnlichen Merkmalen gedacht ist. So lautet der ganze § XVIII denn auch:

> Quo magis res determinantur, hoc repraesentationes earum plura complectuntur; quo vero plura in repraesentatione confusa cumulantur, hoc sit extensiue clarior § 16, magisque poetica, § 17. Ergo *in poemate res repraesentandas quantum pote determinari, poeticum*, § 11.

> Je mehr die Dinge bestimmt werden, desto mehr umfassen die Vorstellungen von ihnen. Je mehr indessen in einer verworrenen Vorstellung angehäuft wird, desto extensiv klarer § 16, und desto poetischer § 17, wird sie. Folglich ist es *poetisch, in einem Gedicht die vorzustellenden Dinge so viel wie möglich zu bestimmen.*

Das denkbar einfache erkenntnis- und dichtungstheoretische Postulat, das sich aus Baumgartens Konzept der extensiven Klarheit ergibt, lautet also: »*so viel wie möglich*«. Das Maximum solch vielumfassender Bestimmtheit, nämlich die schlechterdings umfassende, komplette (d. h. wörtlich: ausgefüllte oder erfüllte) Bestimmtheit, ist dem Begriffsgefüge der *Meditationes* zufolge im Individuum erreicht. Das Individuelle oder Singuläre ist deshalb – als ein mit sinnlichen Merkmalen prall gefülltes – besonders poetisch (§ XIX).[32]

---

30 Zu Recht wird Baumgarten in Niehles Studie zur Poetik der Fülle ein wichtiges Kapitel eingeräumt (Niehle 2018, Kap. 2.4). Vgl. zur zentralen Relevanz der Fülle in Baumgartens Ästhetik auch Franke 2018, 25–26.

31 Vgl. zur Komplexität als der zentralen Kategorie von Baumgartens Literaturtheorie Berndt 2020, Kap. 3.4.1.

32 Med. § XIX: »Individua sunt omnimode determinata, ergo *repraesentationes singulares sunt admodum poeticae*«. Dazu Mirbach 2007, XLII–XLIII; Simon 2013, 46–48. Bereits Baeumler 1974 (insbes.: 210–231) hat das Postulat des Individualisierens zum wichtigsten Gedanken der Baumgarten'schen Philosophie erhoben und dieses Theorem als Zentrum von Baumgartens ästhetischem Projekt rekonstruiert. Gerade in seiner Höchstschätzung des Individuellen zeigt sich der Anschluss von Baumgartens Überlegungen an Leibniz. Vgl. auch Pimpinella 2008, hier: 49; sowie grundsätzlich Wellbery 1984, hier: 51: »Aesthetic representations are replete with content because they represent individual entities in the fullness of their multiple determinations«.

In der *Metaphysica* prägt Baumgarten zur Bezeichnung jener strotzenden Fülle extensiv klarer, poetischer Phänomene den Terminus der Prägnanz (Met. § 517):[33] »Quo plures notas perceptio complectitur, hoc est fortior […]. PERCEPTIONES plures in se continentes PRAEGNANTES vocantur.« Prägnant (*praegnans*) heißt also diejenige Wahrnehmung, die viele Merkmale umfasst (*complectitur*) oder in sich einschließt (*in se continet*). Analog zur Korrelation von individualisierender Merkmalsfülle und extensiver Klarheit, d. h. Poetizität, in den *Meditationes* gilt auch hier: je mehr, desto stärker (*fortior*). Denn, wie Baumgarten die epistemologische Innovation seiner *Meditationes* paraphrasiert (Met. § 531): »*multitudine notarum augetur claritas*« – »durch die Menge der Merkmale wird die Klarheit erhöht«. In seiner deutschen Übersetzung der *Metaphysica* macht Baumgarten aus den *perceptiones praegnantes* »vielsagende Vorstellungen«.[34] »Begriffe von vielsagender Bedeutung«, fährt der § 517 der *Metaphysica* fort, seien »nachdrücklich«: »EMPHATICI (emphases)«. Mit dem von der Forschung zu Unrecht außer Acht gelassenen rhetorischen Terminus der Emphase spezifiziert Baumgarten die Idee der Prägnanz abermals als ein Konzept des Implikationsreichtums: Quintilian ordnet die *emphasis* unter den Redeschmuck, weil sie *mehr* zu verstehen gibt (»*plus intellegatur*«; Quint. inst. VIII,2,11) und bestimmt sie als das Herausholen (*eruere*, wörtl. ausgraben) von etwas Verborgenem (»*aliquid latens*«), das in einem Ausdruck (»*aliquo dicto*«) gleichsam verschlossen liegt (Quint. inst. IX,2,64).[35] Präzise in diesem Sinne denkt Baumgarten das Prägnante, Vielsagende als eines, das ein unabsehbares Mehr an Implikationen in sich fasst.[36] Wenn er im letzten Satz des § 517 »Eigennamen« (»nomina propria«)

---

33 Ich zitiere die *Metaphysica* nach der Ausgabe und Übersetzung von Schweizer (1983), unter Beibehaltung der typographischen Auszeichnungen.

34 Met. § 517 Anm. 1 (Schweizer 1983, 9); vgl. auch Adler 1990, 24. Mit dieser Übersetzung beweist Baumgarten nicht zuletzt ein bemerkenswertes Feingefühl für die alliterative Prägnanz des Ausdrucks.

35 Vgl. zur Relevanz der *emphasis* für den verfressenen Text der *Cena Trimalchionis* Kap. II.4.5.

36 Vgl. die Paraphrase in Meiers *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften* (Bd. 1 1754, § 126): »Alle Begriffe, die vieles in sich enthalten, und also als ein Ganzes zu betrachten sind, welches aus vielen Theilen besteht, heissen nachdrückliche Begriffe (conceptus praegnantes) und es gehören hieher auch diejenigen, welche aus einem Hauptbegriffe und aus Nebenbegriffen zusammengesetzt sind (conceptus complexi). […] Alle nachdrückliche Begriffe sind lebhaft, weil sie eine grosse Mannigfaltigkeit enthalten. […] Dergleichen Begriffe, die gleichsam trächtig sind, verursachen das Körnichte in unsern Gedanken. So ofte man dieselben überdenkt, entdeckt man was neues in ihnen, welches man vorher noch nicht wahrgenommen, und man mus gleichsam in der Geschwindigkeit, einen weitläufigen Commentarium über sie machen.« Meier ergänzt also Baumgartens Terminologie des Prägnanten, Nachdrücklichen, Komplexen um deren deutsche Entsprechung: das ›Körnichte‹. Dem deutschen Begriff liegt der Kern oder das (Samen-)Korn als Metapher für »gedrungene Komplexität« zugrunde (vgl. zu ›kernig‹ und ›körnicht‹ als Synonyme zu ›prägnant‹ Adler 1990,

eine besondere Nachdrücklichkeit zuschreibt, bestätigt er damit genau jene Logik der Individualisierung, die seine Dissertation am Paradigma des Gedichts entfaltet. »Eigennamen«, heißt es in den *Meditationes* in denkbarer Deutlichkeit (Med. § LXXXIX), »sind Namen, die Individuen bezeichnen. Da Individuen besonders poetisch sind, so sind auch Eigennamen poetisch.«[37] Im Eigennamen verdichtet sich gleichsam die ganze strotzende Fülle der Merkmale, die ein Individuum ausmacht. Im zweiten Teil der *Aesthetica* wird Baumgarten – unter Rückverweis auf den § 517 seiner Metaphysik – den Begriff der *perceptiones praegnantes* wieder aufnehmen und die »vielsagenden und gehäuften [*complexae*] Vorstellungen« als Proprium poetischen oder schönen Denkens präsentieren (Aesth. § 732).

Die prägnante, zur höheren extensiven Klarheit verdichtete Vorstellung ist eine, die einen logisch nicht explizierbaren Merkmalsreichtum in sich birgt. Es scheint beinahe unnötig hervorzuheben, dass mit dieser Prägnanz ein Ideal des Erfülltseins (lat. *praegnans*: trächtig, voll, strotzend) im Zentrum von Baumgartens Theorie der sinnlichen Erkenntnis steht, das augenfällige Affinitäten zur Idee der *satura* hat. Um diesem Befund an Rückhalt zu verleihen, sei an dieser Stelle ein weiterer Seitenblick auf Leibniz geworfen.

Tatsächlich lässt sich auch die prägende Metaphorik des Strotzend-Vollen, Trächtigen, die mit den *perceptiones praegnantes* zum Grundbestand der Wissenschaft sinnlicher Erkenntnis wird, direkt zu Leibniz' Konzept der *petites perceptions* zurückverfolgen.[38] Unmittelbar im Anschluss an die oben zitierte Stelle aus dem Vorwort der *Nouveaux Essais*, findet Leibniz zu einer äußerst wirkungsvollen Formulierung jener Idee der Prägnanz, die sich mit dem Theorem der *petites perceptions* verbindet. Das gnoseologische Argument ins Geschichtsphilosophische

91–92). ›Körnicht‹ ist mithin ein weiterer Ausdruck zur Bezeichnung jener durchaus quantitativ gedachten Gehaltfülle, die bei Baumgarten zum Inbegriff des Ästhetischen wird. Berndts metaphorologische Erläuterungen zu Meiers Passus, die das ›Körnichte‹ als ›aus Körnern zusammengesetzt‹, ›granular‹ verstehen wollen und zum Schluss kommen, »[t]he attribute granular […] refers to a structure whose fragments variously refract light« (Berndt 2020, 108), zielen an dieser Bedeutung des äußerst verdichteten Implikationsreichtums vorbei. Die hier stark gemachte Idee der Prägnanz unterscheidet sich aber auch entscheidend von Ralf Simons Verständnis des Begriffs, demzufolge das Prägnante einer Erscheinung – nach dem Denkbild eines hervortretenden Schwangerenbauches – in erster Linie ihre klar konturierte Form meint. Wie nicht zuletzt die nachfolgenden Ausführungen zu Leibniz' *petites perceptions* deutlich zu machen versuchen, hat der Begriff der Prägnanz weniger mit fasslicher Gestalthaftigkeit zu tun; er bezeichnet vielmehr eine pralle, unerschöpfliche Fülle an Implizitem, Inbegriffenem.

37 »*Nomina propria* sunt individua significantia, quae quum admodum poetica, *poetica* etiam nomina propria, § 19« (Med. § LXXXIX).

38 Adler 1990, 91–96 hat diese von Leibniz über Baumgarten zu Lessing verlaufende Begriffsgeschichte der Prägnanz nachgezeichnet.

wendend, weist Leibniz darauf hin, »daß infolge dieser geringen Wahrnehmungen die Gegenwart der Zukunft voll und mit der Vergangenheit erfüllt«[39] sei – »qu'en consequence de ces petites perceptions le present est plein de l'avenir, et chargé du passé«.[40] In späteren Formulierungen desselben Gedankens spricht Leibniz auch davon, die Gegenwart sei »gros de l'avenir«, was gemeinhin im Sinne der primären lateinischen Bedeutung von *praegnans* als »mit der Zukunft schwanger« übersetzt wird.[41] Dieser semantischen Verengung ist entgegenzuhalten, dass das Adjektiv *gros*, gerade wo es als Alternative zu *plein* (voll) erscheint, mit dessen Bedeutung weitgehend kongruiert: *gros* meint in erster Linie dick, fett, reichhaltig oder schwer[42] – die Leibniz'sche Doppelformel »*gros* de l'avenir et *chargé* du passé« ist mithin als elegante Tautologie jenes Erfülltseins zu lesen, das die kosmologische Konzeption der *petites perceptions* impliziert. In den Worten Wolfgang Jankes: Weil »jede endliche Perzeption aus einer Unendlichkeit von p[etites] p[erceptions] besteht«, ist »in jedem Individuum in unmerklicher [...] Weise das unendliche Ganze von Zeit und Welt mitgegenwärtig«.[43] Deshalb, so fährt Leibniz an der besagten Stelle fort, könnte der durchdringende, perspektivisch vollkommen uneingeschränkte Blick Gottes auch in der geringsten Substanz »die ganze Reihenfolge der Begebenheiten des Universums« lesen.[44] Diese Transparenz gilt allerdings nicht für den Menschen. Für dessen perspektivisch beschränkte Erkenntnis kommt das Erfüllt- und Vollbeladensein der Phänomene vielmehr einem irreduziblen Anteil an Dunklem, Undurchdringlichem gleich. Hans Adler fasst diese anthropologische Valenz der Prägnanz bündig zusammen:

---

39 So die Übersetzung der *Neuen Abhandlungen* von Schaarschmidt 1904, hier: 11–12.

40 Ich zitiere diese berühmte Stelle nach dem Wortlaut der kritischen Edition: Leibniz SSB VI.6, hier: 55.

41 Vgl. etwa die Edition von Cassirer, Leibniz 1996, hier: 11. Adler, der die Stelle des Vorworts als Beleg für die ursprüngliche, wörtliche Bedeutung von »prägnant« (»schwanger«, Adler 1990, 91) anführt, geht auf die Varianz der Formulierung bei Leibniz nicht ein.

42 Das frz. Adjektiv geht auf das lat. *crassus* (fett) zurück; vgl. umfassend den Eintrag im *Trésor de la langue française* (online: http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=501378195;r=1;nat=;sol=1 [6. Dezember 2021]) sowie Spitzer 1933, 67 (mit Dank an Laila Dell'Anno für den Hinweis). Die semantische Erweiterung von »strotzend voll« zu »schwanger« begegnet uns bereits im Lateinischen, allerdings an einem anderen Adjektiv: Bei Plautus (Amph. 667) wird eine Schwangere als »*satura*« bezeichnet (Knoche 1982, 60).

43 Janke 1989, Sp. 236. Unschwer ist hier der metaphysische Ursprungsort jener Idee der Prägnanz zu erkennen, die Baumgartens Ästhetik des Individuellen informiert.

44 Leibniz SSB VI.6, 55. Die Prägnanz des Gegenwärtigen ist also offensichtlich das Implikat einer Kosmologie, die das Universum als einen kontinuierlichen, lückenlos angefüllten und wohlgeordneten Raum begreift.

> Der menschliche Erkenntnisprozeß kann beschrieben werden als in der Zeit stattfindender Entfaltungsprozeß von Prägnanz. Da aber in der menschlichen Erkenntnis immer zumindest ein Rest an Dunklem enthalten ist, ist die Prägnanz des Prä-Apperzeptiven und Dunklen ein Konstituens menschlicher Erkenntnisfähigkeit, und deshalb ist […] die Entfaltung von Prägnanz zugleich deren Potenzierung. Anders gesagt: für Leibniz ist die Prägnanz in gnoseologischer Hinsicht die objektive Entsprechung des anthropologischen Datums der Beschränktheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit.[45]

Mit der Einsicht, dass die Fülle der Phänomene (im wörtlichen Sinne ihres Gefülltseins)[46] *sub specie temporis* nicht zur Transparenz reduzierbar ist; dass jede Explikation vielmehr die Dichte der Implikationen wiederum vermehrt, bereitet Leibniz das Fundament jener epistemologischen Konfiguration, in der das saturierte Schreiben im 18. Jahrhundert sich situiert.

Damit zurück zu Baumgarten. Die *Aesthetica* schließt, wie gesagt, an Leibniz (und dessen Vermittler Wolff) an; aber in der Art und Weise des Anschlusses lässt Baumgarten seine wegweisenden Vorgänger zugleich hinter sich.[47] Der entscheidende Schritt seiner unteren Erkenntnislehre besteht darin, die prägnante Überfülle des »Prä-Apperzeptiven und Dunklen«[48] als den Schöpfungsgrund aller sinnlichen Erkenntnis aufzuwerten. Denn die opake Dichte der Dunkelheit, die im *fundus animae* herrscht (Met. § 518), lässt sich durch die Kunstgriffe der *ars analogi rationis* zur Prägnanz, d. h. Erkenntnisträchtigkeit (extensiv) klarer und konfuser Vorstellungen lichten, oder: in solche übersetzen.[49] Indem er den dunklen Grund der Sinnlichkeit dergestalt der formenden Bearbeitung im ästhetischen Prozess unterwirft, geht Baumgarten den entscheidenden Schritt über Leibniz und Wolff hinaus.[50] In der *Aesthetica* avanciert das Konzept der Prägnanz zum Inbegriff der

---

45 Adler 1990, 93; vgl. zur »prinzipielle[n] Unausschöpfbarkeit« der sinnlichen Erkenntnis in der Ästhetik auch Adler 1998, 26.

46 Tatsächlich ist die Grund- und lange Zeit einzige Bedeutung des Substantivs Fülle »dasjenige, womit etwas gefüllt wird«; das mittelhochdeutsche Handwörterbuch verzeichnet unter dem Lemma »vülle«, d. i. »fülle, menge, überfluss, vollheit« noch vor der Bedeutung des Füllsels (»womit etw. gefüllt wird: wurst-, krapfenfülle, fartum«) die »füllung des bauches, frass, völlerei« (Lexer, Bd. 3, Sp. 561). Vgl. zur Wortgeschichte der Fülle auch Niehle (2018, hier: 38), deren Studie jedoch auf das metaphorische Substrat des Begriffs nicht weiter eingeht.

47 Berndt (2020, 22–23) erkennt in der eigentümlichen Absenz der Vorgänger Leibniz und Wolff in der *Aesthetica* gar einen Fall von Einflussangst.

48 Adler 1990, 93.

49 In beiden Begriffen, dem Lichten und dem Übersetzen, sind dabei die Leistungen der rhetorischen Figuren (*lumina*, *translationes*) bezeichnet; vgl. zum rhetorischen Zuschnitt der Ästhetik unten, III.1.1.2.

50 Die Frage nach der Verhaftung Baumgartens in der Leibniz'schen Metaphysik gehört zu den prominentesten Problemen der Baumgarten-Forschung. Den prägenden Einfluss der *Monadologie*

spezifischen Erkenntnisleistung der Kunst, eine maximale Fülle (*plenitudo*; Aesth. § 585) sinnlicher Merkmale in einer schönen Form zur Erscheinung zu bringen.[51] Baumgartens Ästhetik erweist sich mithin als Kunstlehre (*ars*) der Produktion prägnanter Erscheinungen; als ›Produktionsästhetik‹ einer sinnlichen Dichte, deren Komplexität gegenüber der logischen Bestimmtheit einen eigenen Wahrheitswert behauptet.

Gleichsam als Motto dieser Poietik der Prägnanz darf die bereits zitierte rhetorische Frage gelten, mit der Baumgarten die Ästhetik auf den entgegengesetzten Weg zur Logik verpflichtet (Aesth. § 560): *Quid enim est abstractio, si iactura non est?* – »Denn was ist Absonderung [Abstraktion], wenn nicht ein Verlust?« Konsequent an die theoretischen Vorkehrungen der *Meditationes* anknüpfend, präsentiert Baumgarten den ästhetischen Prozess als das Unterfangen, aus dem überreichen Fundus von sinnlichem Material am Grund der Seele eine möglichst prägnante Erscheinung zu schöpfen (Aesth. § 564):

> […] singularibus, individuis, et determinatissimis fruitur horizon aestheticus, sua silva, Chao et materia, § 129, ex quibus veritatem aestheticam ad formam, nisi perfectam omnino, pulcram tamen, §§ 558, 14, ita exsculpat, ut inter elaborandum, quam fieri potest minimum veritatis materialiter perfectae pereat […].
>
> […] an den einzelnen Gegenständen, den Individuen und den allerbestimmtesten Gegenständen erfreut sich der ästhetische Horizont als an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff, aus dem er die ästhetische Wahrheit zu einer wenn nicht gänzlich vollkommenen, so doch schönen Form so herausmeißelt, daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an Material vollkommener Wahrheit verlorengeht […].[52]

auf die Baumgarten'sche Ästhetik haben insbesondere Paetzold 1983 und Solms 1990 hervorgehoben. Demgegenüber hat Rüdiger Campe auf die »Spannung zwischen der monadologischen Metaphysik und dem rhetorisch-poetologischen Material der Ästhetik« aufmerksam gemacht (Campe 2006, hier: 25, Anm. 21). Ich folge hier der an Adler (1988; 1990) anschließenden Rekonstruktion Ralf Simons, die insbesondere im rhetorischen Zuschnitt der Ästhetik eine Emanzipation vom metaphysischen Rahmen der *Monadologie* erkennt: Dass Baumgarten den *fundus animae*, das Reservoir der *petites perceptions*, als formbaren, ja formbedürftigen Gegenstand der ästhetischen Bearbeitung denkt, bedeutet demnach dessen Befreiung aus dem metaphysischen Rahmen der prästablilierten Harmonie, in dem es bei Leibniz situiert war. Simon hat wiederholt auf diese Verschiebung hingewiesen (Simon 2013, 40–41; Simon 2016b; Simon 2017, Kap. 2).

51 Treffend nennt Adler die von Baumgarten begründete wissenschaftliche Disziplin der Ästhetik denn auch eine »Logik der Prägnanz« (Adler 1998, 21).

52 Text und Übersetzung der *Aesthetica* sind hier und im Folgenden (wo nicht anders angegeben) nach der Ausgabe von Mirbach (2007, hier: 543) zitiert.

Die nachdrückliche Maßgabe lautet also, im Zuge der Ausarbeitung so wenig Material wie möglich umkommen zu lassen.[53] Das entspricht der einschlägigen Prämisse der *Meditationes*, der zufolge ein Mehr an Merkmalen den Erkenntnisgehalt einer Vor- und Darstellung erhöhe. Auf die naheliegende Frage, wie eine solche Maximierung sinnlicher Fülle zu bewerkstelligen sei, antwortet der folgende § 565 der *Aesthetica* denn auch: Man nehme sich einen möglichst bestimmten Stoff (*materia determinatior*), oder möglichst singuläre Themen (*singularia themata*) und umgebe diese mit einer ungeheuren Menge von Merkmalen (Aesth. § 565 »*circumfundatur notarum ingenti multitudine*« – wobei im lateinischen Ausdruck *circumfundo* der *fundus* mitzuhören ist, dem dieser Reichtum sich verdankt). Im Hinblick auf die hier sich andeutende Produktionsästhetik der Prägnanz, als welche Baumgarten seine *ars analogi rationis* entwirft, darf man sich von der bildhauerischen Hintergrundmetaphorik des zu Recht vielzitierten § 564, seiner Rede vom ›Herausmeißeln‹ der schönen Form, nicht irreführen lassen: Tatsächlich ist und bleibt das Paradigma der ästhetischen Theorie das sprachliche Artefakt, mithin: der literarische Text.[54] In dieser grundlegenden Orientierung am ›Gedichteten‹ als einem ›Verdichteten‹ (*poema*) zeigt sich die *Aesthetica* als großangelegte Neuauflage der frühen *Meditationes.*[55]

Aus der paradigmatischen Funktion des poetischen Textes erhellt dabei nicht zuletzt eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Theorie, die bislang unthematisiert blieb, im Folgenden aber in den Vordergrund rücken soll: die Omnipräsenz der Rhetorik in der unteren Gnoseologie.[56]

---

53 Man wird in dieser Devise (*ut minimum … pereat*) der Ästhetik einen biblischen Hintergrund mithören dürfen, den berühmten Vers des Johannes-Evangeliums, den Jesus zu den »gesättigten« (*impleti*) Jüngern spricht: »*colligite quae superaverunt fragmenta ne pereant*« – »Sammelt die übrigen Brocken, daß nichts umkommt«, Joh 6,12.

54 Das genuin literaturtheoretische Interesse von Baumgartens Ästhetik hat Berndt immer wieder (zuletzt 2020) hervorgehoben.

55 Diese oft unterschätzte Relevanz der *Meditationes* über das Gedicht für die *Aesthetica* hat auch Baeumler herausgestrichen (1974, 213): »Die ›Aesthetica‹ ist nur eine Entfaltung der in den Meditationen enthaltenen Keime.« Vgl. in diesem Sinne auch die Rekonstruktion von Berndt (zuletzt 2020, hier: 13 u. ö.).

56 Obwohl Baumgartens *Ästhetik* in jüngerer Zeit intensive Aufmerksamkeit nicht nur von philosophischer, sondern auch von literaturwissenschaftlicher Seite erhalten hat, ist die rhetorische Konzeption der Schrift nach wie vor nicht zum Konsens der Baumgarten-Forschung avanciert. Die rhetorische Genealogie der philosophischen Ästhetik ist aber durchaus nicht unbemerkt geblieben: Nach der frühen Studie von Marie-Luise Linn (1967) sind es v. a. die Beiträge von Anselm Haverkamp, welche die Baumgarten'sche Ästhetik mit unermüdlicher Emphase in eine rhetorische Tradition stellen; ich verweise hier stellverstretend auf Haverkamp 2016; vgl. auch die *Baumgarten-Studien* von Campe et al. 2014. Kritik an diesen rhetorischen Lektüren der *Aesthetica* übt Franke

1.1.2 Rhetorik des Denkens als Rhetorik der Fülle

Die zentrale Rolle der Rhetorik für die Ästhetik kündigt sich schon in deren erstem Paragraphen an. Dort gibt sich Baumgartens »ars analogi rationis« nämlich zugleich als »ars pulcre cogitandi«, als »Kunst des schönen Denkens«, zu verstehen (Aesth. § 1). Die Nähe dieser Wendung zur Kunst des guten Redens, *ars bene dicendi*, springt sofort ins Auge. In der Tat offenbart schon der erste Blick in den Text der *Aesthetica* eine weitgehende konzeptionelle Analogie der *ars pulcre cogitandi* zur *ars bene dicendi*. Der kurze Abriss des Gesamtaufbaus, den Baumgarten in § 13 von seiner *Aesthetica* gibt, teilt diese in Heuristik, Methodologie, Semiotik und Praxis. Damit ist die Theorie der sinnlichen Erkenntnis unverkennbar nach den alten *partes rhetorici* modelliert (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *actio*).[57]

Indes entspricht diese systematische Anlage dem publizierten Text der *Aesthetica* nur bedingt. Denn tatsächlich handelt es sich, wie der Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt,[58] bei den veröffentlichten Teilen der *Aesthetica* um nichts anderes als eine großangelegte, fragmentarisch gebliebene Heuristik, sprich: eine Lehre der Stofffindung (*inventio*). Der auch von Baumgarten selbst erweckte Eindruck, die geplante Kunst des schönen Denkens sei noch nicht einmal auf halben Weg, sondern gleich im ersten Schritt steckengeblieben, trifft allerdings nur bedingt zu. Wie Frauke Berndt zuspitzend formuliert, »muss[te]« Baumgarten nach dem heuristischen Teil der *Aesthetica* »abbrechen«; und zwar aus dem simplen Grund, dass er darin »schon alles gesagt hat«.[59] Tatsächlich konkretisiert sich der zweite Teil der publizierten Heuristik nämlich als eine Figurenlehre von umfassender Weitläufig-

---

2018, 46–47. Entschieden hat auch Ralf Simon die zentrale Rolle der Rhetorik für Baumgartens philosophisch-ästhetisches Projekt herausgestellt (insbes. Simon 2013, 39–42, 2014b, 2017, 180–186). Während Simons Rekonstruktion der *Aesthetica* Baumgartens Hinwendung zur Rhetorik allerdings als eine Verlegenheitslösung konzipiert, die im zweiten Teil der Abhandlung in die unwillkürliche Sprengung des in sich geschlossenen metaphysischen Theoriegebäudes durch den verfahrenstechnischen Apparat der *gnoseologia inferior* ausartet, geht die hier vorgelegte Lesart von einer gleichsam basaleren, das ästhetische Unternehmen in seiner Grundanlage prägenden Relevanz der Rhetorik aus.

57 Diese Beobachtung macht auch Simon (2013, 39), der die *Aesthetica* aber dennoch – philosophisch – in erster Linie von Baumgartens Metaphysik her rekonstruiert, anstatt sie, wie hier, als konsequente Entfaltung der frühen *Meditationes* über das Gedicht zu lesen.

58 Vgl. Mirbach 2007, V–VIII. Vgl. zur Gesamtkonzeption der *Aesthetica* Mirbach 2007, hier: XX–XXI.

59 Berndt 2011, 32. Aber auch bereits Campe 2006, 31 (Anm. 34): »Baumgarten hat dem systematischen Plan nach nur die von ihm so genannte Heuristik, d. h. rhetorisch die *inventio*, ausgeführt. Dennoch hat er schon in die Erörterung der *inventio* auch alle anderen rhetorischen Verarbeitungsschritte einbezogen; und dabei liegt der Schwerpunkt der Stoff- und Methodenfragen im ersten Band, und der Schwerpunkt der auf Erfindung bezogenen Stil- und Figurenerörterung im zweiten.«

keit. Unter dem Titel der *lux aesthetica* werden dort – in einer Neuauflage der *ornatus*-Theorie Quintilians – die *lumina*, die rhetorischen Figuren also, abgehandelt, denen sich die spezifische Prägnanz des ›schön Gedachten‹, d. h. der ästhetischen Vor- und Darstellung verdankt. Daran lässt sich ablesen: Der entscheidende Kunstgriff von Baumgartens Theorie besteht darin, die rhetorischen Systemstellen der *inventio* untrennbar mit derjenigen der *elocutio* zu verschränken.[60] In Anlehnung an die begriffsbildnerische Kreativität der *veritas aestheticologica* könnte man von der *ars pulcre cogitandi* als einer ›*invelocutio*‹ sprechen.[61] Dieser Projektion der Figurenlehre auf die Lehre von der Stoffbereitung verdankt die *Aesthetica* ihr charakteristisches Gepräge. Bevor ich aber die figürlichen Verfahren der *ars pulcre cogitandi* näher in den Blick nehme, muss dem prägenden Prinzip der *ubertas* in Baumgartens Ästhetik die Aufmerksamkeit zuteil werden, die ihm gebührt.

Tatsächlich konkretisiert sich Baumgartens ›Denkkunst‹ als eine an den Poetiken der Renaissance geschulte Rhetorik der aisthetischen Fülle (*copia*).[62] Oberstes Anliegen der ästhetischen Heuristik ist, wie Baumgarten hervorhebt, die Beschaffung eines möglichst reichen Fundus an sinnlichem Material (Aesth. § 115): »Prima nempe cura sit in rebus cogitandis UBERTAS (copia, abundantia, multitudo, divitiae, opes) [...].« – »Das erste Besorgnis im Denken der Sachen möge allerdings der REICHTUM (die Fülle, der Überfluß, die Menge, die Schätze, das Vermögen) sein [...]«.[63] Der Nachdruck, den Baumgarten auf das Primat der Fülle legt, könnte kaum deutlicher sein. In einer illustrativen Fülle von Ausdrücken für den ästhetischen Reichtum wird hier das Ideal der Renaissance-Rhetorik, die *copia dicendi*, zum obersten Prinzip der Ästhetik als einer Denkkunst erhoben:[64] *Mehr ist mehr*.

---

60 Berndt (2011, 29–32) rekonstruiert dieses Manöver präzise und im Horizont des Darstellungsbegriffs. Ihre Formulierung, dass durch Baumgartens Kunstgriff nicht nur die *dispositio*, sondern »auch die inventio aus der Rhetorik gestrichen« würde (2011, 31), scheint mir der charakteristischen Ambiguität der Ästhetik indes nicht gerecht zu werden. Die Projektion der *elocutio* auf die *inventio* führt vielmehr zu jenem konstanten, verxierbildlichen Schwanken des ästhetischen Diskurses zwischen Figurenlehre und ›Findkunst‹, das noch das Witz-Kapitel von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* prägt (vgl. zu Jean Paul Kap. III.3.3.3.2).

61 Die Kompositbildung *invelocutio* hat dabei den schönen Nebeneffekt, dass ihr im *vel* (oder) die charakteristische Ambiguität der ästhetischen Theorie emphatisch eingeschrieben ist.

62 Auf die Vorbildfunktion der Renaissance-Poetik für Baumgartens Ästhetik hat Anselm Haverkamp wiederholt hingewiesen (vgl. etwa Haverkamp 2016, hier: 38).

63 Vgl. zu Baumgartens Betonung der *copia* auch Jacob 2011, 47–48; Niehle 2018, Kap. 2.4; hier: 63–70.

64 Das die rhetorische Theorie und Praxis der Renaissance prägende Ideal der *copia* hat Terence Cave (1979) eingehend beleuchtet. Für Baumgartens Ästhetik einschlägig sind die bereits bei Cicero zu findenden Doppelformeln für den rhetorischen Reichtum, die »*ubertas in dicendo et copia*« (Cic. de orat. I,50) resp. die »*ubertas et quasi silva dicendi*« (Cic. orat. 12).

Anders könnte es vor dem Hintergrund der oben exponierten, auf die *Meditationes* zurückgehenden Logik der Prägnanz auch nicht sein.

Über den rhetorischen Begriff der *copia*, der im VIII. Abschnitt zur *prima cura* der Ästhetik befördert wird, müssen an dieser Stelle ein paar Worte gesagt werden. Dass die römische ›*copia dicendi*‹ – der Reichtum des Redens – mitunter synonym für die Rhetorik in ihrer Gesamtheit steht,[65] erleichtert den Zugriff auf den vieldeutigen Ausdruck nur bedingt. Am nächsten kommt man der Spannweite des Begriffs wohl, wenn man ihn mit ›Ressourcen‹ übersetzt: Materieller Reichtum und militärische Potenz (*copiae*: Streitkräfte) sind damit ebenso gemeint wie das abstraktere ›Vermögen‹, die Ausdrucksfähigkeit des Redners. Der *copia* eignet dabei eine markante und für das Theoriedesign von Baumgartens Ästhetik bedeutsame Polarität: Sie bezeichnet nämlich einerseits »das Rohmaterial, den unbearbeiteten Stoff« der Rede, d. h. »den Stoff, der einen potentiellen Reichtum in sich trägt und der sich in wirklichen Reichtum nur durch die Kunst […] verwandelt«.[66] *Copia* steht mithin für die (Über-)Fülle der zu beredenden Gegenstände am Beginn des rhetorischen Prozesses; die »unerschöpfliche Menge an Materialien, die dem Schriftsteller oder Redner zur Verfügung steht«.[67] Zugleich aber benennt das Wort den anderen Pol dieses Prozesses, den mannigfaltigen Wortreichtum der ausgearbeiteten Rede. Terence Cave hat in seiner einschlägigen Studie zum ›cornucopischen Text‹ denn auch in dankenswerter Klarheit herausgearbeitet, dass die ›Fülle‹ als Kardinaltugend der Rhetorik ebenso in der *inventio* verankert ist, nämlich als reiche Schatzkammer und Fundus der *res*, aus dem der Redner schöpft, wie in der *elocutio*, wo die *copia verborum* das Ausdrucksvermögen des Redners in Gestalt eines überfließenden Formulierungsreichtums zur Geltung bringt.[68] Gerade dieser systematischen Ambiguität verdankt die ›Fülle‹ ihre zentrale Relevanz für Baumgartens Ästhetik.

Wie die Paragraphen zum ästhetischen Reichtum erkennen lassen, folgt die *ars pulcre cogitandi* dabei dem alten rhetorischen Leitsatz, dem zufolge die Fülle des

---

65 Vgl. Cave 1979, 5: »Eloquence, for the Romans, is virtually synonymous with *copia*. Coupled with words from the same semantic domain (abundantia, ubertas, opes, varietas, divitiae, vis, facultas, facilitas), it suggests a rich, many-faceted discourse springing from a fertile mind and powerfully affecting its recipient«.

66 Margolin 1994, Sp. 386.

67 Margolin 1994, Sp. 388.

68 Cave 1979, hier insbes.: 6–10. Vgl. auch die Formulierung von Wels 2000, 72: »*Copia* ist sowohl das Vermögen, sich ausdrücken zu können in dem Sinne, daß man über einen reichhaltigen Wortschatz verfügt und aus diesem heraus seinen Gedanken einen adäquaten Ausdruck geben kann, als auch das Ergebnis dieses Ausdrucksvermögens, nämlich eine ausdrucksreiche, ›wortgewaltige‹ Sprache.«

Stoffes (der Sachen) die Fülle der Worte hervorbringt.[69] Baumgarten verleiht dieser gleichsam natürlichen Fruchtbarkeit der zu denkenden Dinge (*res cogitandae*) allen rhetorischen Nachdruck (Aesth. § 118):

> Vix in mentem incidunt,
> *apparetque beata pleno* Copia *cornu*, Hor.
> Tunc modo capacitates habueris, quantum satis est, […] et
> *tibi copia*
> *Manabit ad plenum benigno*
> *Ruris honorum opulenta cornu,* Hor.
>
> Kaum kommen sie einem in den Sinn,
> *erscheint auch ihre gesegnete* Fülle *in einem vollen Horn.* [Hor. carm. saec. 59–60]
> Dann wird, vorausgesetzt, du hast eine ausreichende Fähigkeit dazu, […] auch
> *dir Fülle*
> *strömen im Überfluß, mit reich*
> *An ländlichen Gaben gefülltem Horn* [Hor. carm. I,17,14–16].

Die ›Füllhornfülle‹ (*cornucopia*) des schönen Denkens, die Baumgarten hier mithilfe horazischer Autorität beschwört, ist nur zu deutlich an jenen quantitativen Maßstäben orientiert, die sich aus den gnoseologischen Differenzierungen der *Meditationes* und ihrem Konzept der extensiven Klarheit ergeben: Aus dem dort etablierten Grundsatz, dass die reichere, dichtere, vollere Vorstellung die poetischere sei (Med. § XVIII), erwächst in der *Aesthetica* die prinzipielle Sorge (*cura*) um den ästhetischem Reichtum, der gemäß der Analogie von sinnlicher Erkenntnis und literarischem Text als Ideal rhetorischer *copia* ausformuliert wird.[70] Die im obigen Zitat vorausgesetzten ›Fähigkeiten‹ (*capacitates*), die solcherlei Fülle vom *felix futurus aestheticus* (§ 115) verlangt, sind denn auch wörtlicher zu nehmen, als die deutsche Übersetzung suggeriert: Gefragt ist zuallererst ein ausreichendes (*satis*) *Fassungsvermögen* (*capacitas*), den strömenden Überfluss der Dinge, die *copia rerum affluens*, von der im vorausgehenden § 117 die Rede ist, aufzufangen und darzubieten.[71] Wie gesehen, fällt gerade auch dieses ›Vermögen‹ unter den

---

69 Vgl. Cic. de orat. III,125: »*Rerum enim copia verborum copiam gignit; et, si est honestas in rebus ipsis, de quibus dicitur, existit ex re naturalis quidam splendor in verbis.*« – »Die Fülle des Stoffes bringt nämlich die Fülle der Worte hervor, und wenn in den Gegenständen selbst, über die man spricht, Würde liegt, entsteht aus dem Gegenstand ein ganz natürlicher Glanz in den Worten.«

70 Es ist also durchaus nicht so, dass mit Baumgartens Begriff vom unerschöpflichen Reichtum des Individuellen, wie Baeumler behauptet hat, »die Gedankenwelt […] der Renaissancepoetik prinzipiell überwunden« sei (Baeumler 1974, 218).

71 Damit ist Mirbachs vermögenstheoretischer Übersetzung der *capacitates* als »Fähigkeiten« freilich durchaus nicht widersprochen. Bemerkenswerter Weise taucht der vermögenstheoretische

äußerst prägnanten Begriff der *copia*. Dessen breit gefächerte Semantik des Reichtums prägt die Baumgarten'sche Theorie in einem schwerlich überschätzbaren Ausmaß. So ist auch der von Baumgarten apostrophierte *felix aestheticus*, der ideale Schöndenker der ästhetischen Theorie, *felix* in der primären Bedeutung des Wortes: fruchtbar, reich, vermögend.[72] An ihn ergeht im zusammenfassenden § 166 folgende Anweisung (Aesth. § 166):[73]

> Ergo silvae tuae, quanta quanta sit, S. VIII, XII, lacunas exple ac hiatus, §§ 158, 159 simul tamen
> *Luxuriantia compescens* § 165,
> et ad brevitatis laudabilis parsimoniaeque regulas omnia concinne rotundans, §§ 160–164, non aestheticam, § 115, sed
> *Fastidiosam desere copiam.*
>
> Deshalb fülle die Klüfte und Lücken deines Waldes, so groß er auch sei, auf, indem du zugleich jedoch,
> *Wucherndes in Schranken hältst* [Hor. epist. II,2,122]
> und alles nach den Gesetzen der lobenswerten Kürze und der Sparsamkeit in kunstgerechter Weise abrundest.
> *Laß hinter dir*
> nicht die ästhetische, aber die *Überdruß bereitende Fülle*. [Hor. carm. III,29,9]

Noch einmal wird hier deutlich: Fülle (*copia*), verstanden als der Reichtum eines möglichst lückenlosen, dichten Stoffes (*silva*), ist also das Telos der ästhetischen Heuristik, die Baumgarten formuliert. Unschwer sind im Hintergrund von Baumgartens Anweisungen die Grundsätze der *Meditationes* wiederzuerkennen: Je voller, dichter, merkmalsreicher das Gedachte, desto poetischer.

Begriff der Fähigkeit (*facultas*) nämlich bereits in § 116 als Synonym der behandelten Fülle auf, wo Baumgarten mit Plinius betont: »*Summa est facultas, ubertas, copia*«. Tatsächlich kann man davon sprechen, dass mit dem grundlegenden Abschnitt zum ästhetischen Reichtum unter dem Überbegriff der *copia* der schulphilosophische Vermögensbegriff (die *facultas cognoscendi* oder *cogniscivа*; vgl. etwa Met. § 520) gleichsam katachrestisch mit dem Konzept einer wörtlich resp. quantitativ genommenen *capacitas* kontaminiert und zur Idee eines möglichst großen Fassungsvermögens verschmolzen wird. Derlei verdeckt-etymologisierende Resignifikationen gehören zu den kaum beachteten Charakteristika von Baumgartens theoretischem Diskurs.

72 Das Adjektiv teilt dieselbe Wurzel mit dem Adjektiv *fecundus*, stammt mithin aus dem Bereich natürlicher Fruchtbarkeit (Vergil spricht in den *Georgica* (II, 188) vom *felix limus*, dem befruchtenden Dünger; im archaisch-religiösen Kontext bezeichnet *felix* den reichen Ertrag der geopferten Feldfrüchte). Vgl. zur Bedeutung und Etymologie von *felix* Georges Bd. 1, Sp. 2713; sowie umfassend TLL s. v. *felix*.

73 Bei den eingefügten Zahlen handelt es sich um Verweise auf die vorausgegangenen Abschnitte zum »Ästhetischen Reichtum« (*ubertas aesthetica*, VIII) und zum »Reichtum des Geistes« (*ubertas ingenii*, XII) sowie die darin enthaltenen Paragraphen zu den verschiedenen Arten der Kürze resp. der Überfülle.

Die Figurenlehre der *Aesthetica* buchstabiert denn auch in eben diesem Sinne nichts anderes als Verfahren der Anreicherung aus.[74] Bereits in § 128 der *Aesthetica* empfiehlt Baumgarten zur Findung und Prüfung des »genügend reichen Stoffes« (»*satis locuples materia*«, Aesth. § 128) eine ARS ANALOGICA (Aesth. § 129), durch welche ausgehend von einem »*pulcro cognito*« ein »*idem (simile, aequale, congruens) et partialiter aliud*«, »ein selbes (ähnliches, gleiches, gleichartiges) und teilweise anderes Schönes«[75] gesammelt wird.[76] Das A und O der Baumgarten'schen Denk-Kunst bildet also ein möglichst fruchtbarer, durch analogische Verfahren anzureichernder Stoff. Darin, dass Baumgarten diese *locuples materia* auch den ›Wald‹ (*silva*)[77] des Ästhetikers nennt (§§ 126, 166, 564 u. ö.), zeigt sich wiederum der enge Anschluss der *ars pulcre cogitandi* an die rhetorische Tradition. Bereits Cicero spricht vom ›Vorrat‹, aus dem der Redner schöpft, als der »*silva rerum comparanda*«, dem Wald der zu beschaffenden Sachen oder »Sachkenntnisse«[78] (Cic. de orat. III,103).[79] Mit *silva* übersetzt die rhetorische Theorie dabei den griechischen Ausdruck ὕλη, der sowohl Wald, Gehölz, als auch, davon abgeleitet, Bauholz, Stoff, Materie bedeutet.[80] Von der qualitativ neutralen *materia* unterscheidet die Metapher der *silva* die Konnotation einer »dichtgedrängte[n] Menge [oder] Fülle«, wie

---

74 Berndt hat diese Figurenlehre in ihrer grundlegenden Stoßrichtung auf »Quantität« detailliert rekonstruiert (2011, 48–64; hier: 49). Vgl. im ersten Teil der *Aesthetica* die Abschnitte XI (*argumenta locupletantia*); XXIII (*argumenta augentia*); XXXIII (*argumenta probantia*). Der zweite Teil versammelt unter dem Rubrum der ›Veranschaulichung‹ (*argumenta illustrantia*) die ganze Vielfalt amplifizierender, d. h. der Prägnanz des Dargestellten zuträglicher Figuren (dazu unten, III.3.1.1.3).

75 Vgl. auch den Abschnitt über die *argumenta locupletantia* (die bereichernden Argumente) Aesth. §§ 145–148.

76 Zur Analogie als einer Art ›Mastertrope‹ der *Aesthetica* vgl. Berndt 2016.

77 Der reichen und verzweigten Begriffsgeschichte des Waldes (*silva*) und ihrer Relevanz für die Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts habe ich eine separate Studie gewidmet (Dell'Anno 2018), auf die im Folgenden immer wieder (zum Teil wörtlich) Bezug genommen wird.

78 So die Übersetzung von Nüßlein 2007, hier: 361.

79 Der Terminus *silva* gehört also in den Bereich der *inventio*. Als ›Wald‹ wird zunächst vor allem die grenzenlose Fülle dessen bezeichnet, was zum Gegenstand der Rede werden kann. Mit der »*infinita silva* [*rerum*]« wird also die ins Unendliche tendierende Mannigfaltigkeit des rhetorischen Stoffes zum Thema. Dieser riesige Wald beredbarer Dinge fordert den idealen Rhetor insofern, als dieser jedem beliebigen wissenschaftlichen wie lebensweltlichen Thema eloquent Ausdruck verleihen können soll (de orat. II,65).

80 Vgl. den Eintrag »ὕλη« im LSJ; ausführlich Malaspina 2006. Der Oxford Latin Dictionary führt unter den Bedeutungen von »*silva*« neben dem konkreten Wald auch »a mass of material« und »the raw material of a literary work« (OLD s. v. *silva* 5b). Mit der Rede von der »hyle silvaque confusa«, aus dem der Ästhetiker auswählt (Aesth. § 144), zeigt sich Baumgarten der Bedeutung des Begriffs vollumfänglich bewusst.

sie das Dickicht des Waldes kennzeichnet.[81] Bei Quintilian, den Anselm Haverkamp zu Recht als den wichtigsten Gewährsmann der Baumgarten'schen Ästhetik identifiziert hat,[82] benennt *silva* die »noch ungeordnete Masse« (Quint. inst. X,3,17). Gerade diese Konnotation des Durcheinandergeworfenen, Konfusen macht den Wald als Metapher für den aisthetischen Stoff besonders geeignet. Aus der charakteristischen Undurchdringlichkeit und überwältigenden Fülle der rhetorischen *silva* als dem konfusen Rohstoff der Rede wird bei Baumgarten das Dickicht der Sinneseindrücke (Leibniz' *petites perceptions*), die sich am Grund der Seele sammeln.

Die im metaphorischen Substrat der *silva* implizierte Dimension des Wilden, Wuchernden hat auch in Baumgartens Heuristik ihre Spuren hinterlassen. Denn wie an der zitierten Stelle (Aesth. § 166) und ihren Verweisen deutlich wird, handelt sich die *Aesthetica* mit ihrem Primat der Fülle und Fruchtbarkeit des Stoffes zugleich das Problem ein, eine allzu üppige Denkungsart abzuwehren: jenes »LUXURIANS COGITANDI GENUS« (Aesth. § 165), das im vorausgegangenen Paragraphen beschrieben wurde. Es mit »VERSCHWENDERISCHE DENKUNGSART« zu übersetzen,[83] verstellt den Blick auf die organische Metaphorik, mit der dieser Überreichtum beschrieben wird: Das Verb *luxurio(r)* entstammt dem Bereich des unkontrollierten pflanzlichen Wachstums, es bezeichnet die Auswüchse überbordender Fruchtbarkeit.[84] Was sich darin andeutet, ist die charakteristische Tendenz der *copia* zum Exzess. Auch sie hat ihren prominenten Entfaltungsort in der cornucopischen Rhetorik der Renaissance. Die ›Wortgewalt‹ des Redners gewinnt hier einen notorischen Hang zum Überschuss, wenn sich dessen Vermögen (*copia*) in einer tendenziell endlosen Proliferation der Formulierungen Bahn bricht.[85] Wie der nähere Blick auf die verfahrenstechnischen Passagen von Baumgartens ästhetischer Theorie zeigen wird, handelt es sich bei diesem Hang der Fülle zur Überfülle,

---

81 Vgl. Georges Bd. 2, Sp. 2669–2670. In Ciceros früher Schrift *De inventione*, taucht der Wald/Stoff denn auch in charakteristischer Kollokation auf (Cic. inv. I,34): »*Verumtamen non incommodum videtur quandam silvam atque materiam universam ante permixtim et confuse exponere*« – »Gleichwohl erscheint es nicht unzweckmäßig, gewissermaßen den Wald und das gesamte Material vorher vermischt und vermengt darzustellen«. Offensichtlich prägt Cicero hier das metasprachliche Vokabular des Lateinischen (im Anschluss an die Griechen) und verleiht der rhetorischen ὕλη durch sein Hendiadyoin bewusst die Konnotation des Undurchdringlichen, Verworrenen, kurz: des Waldigen.
82 Haverkamp 2002b, 8.
83 So die Übersetzung von Mirbach 2007, Bd. 1, 143.
84 Vgl. OLD s. v. *luxurio* 1: »(of plants, etc.) To flourish immoderately, grow rank«; Georges, s. v. *luxurior* Bd. 2, Sp. 737. Baumgartens Ausdruck liegt also die Idee eines waldigen Dickichts zugrunde, ganz in jenem Sinne, in dem die lateinische *silva* eine große, unüberschaubare Menge mit der Dimension des Wilden, Durcheinandergeworfenen zusammenbringt.
85 Erasmus' Traktat von der zweifältigen *copia* der *verba* und *res* (*De duplici copia verborum et rerum*) ist für diese Ambivalenz der *copia*-Rhetorik ein paradigmatischer Fall; vgl. Cave 1979, Kap. I.1.

des fruchtbaren Stoffes zum undurchdringlichen Dickicht, um den neuralgischen Punkt der *ars pulcre cogitandi*.

Mit Ciceros Formulierung von der *silva rerum comparanda*, dem Wald oder Fundus der zu beschaffenden ›Dinge‹, im Hinterkopf, leuchtet es unmittelbar ein, weshalb bei Baumgarten die *comparatio* an oberster Stelle der Figurenlehre steht, in die seine ästhetische Heuristik mündet.[86] Insofern durch Vergleichen, »Ähnliche, Gleiche, Gleichartige […] verbunden werden« (»similia, aequalia, congruentia […] coniungantur«; Aesth. § 735), darf die *comparatio* als bereichernde Figur *par excellence* gelten.[87] Unter dem Namen der Vergleichung kehrt im zweiten Teil der *Aesthetica* mithin jene *ars analogica* wieder, der sich schon im ersten Teil der strotzende Reichtum des ästhetischen Stoffes verdankte. Tatsächlich formulieren bereits die *Meditationes* unter dem Begriff des Gleichnisses klar und deutlich das poetische Prinzip der auf Ähnlichkeit beruhenden Anreicherung (Med. § XXXVI):

> SIMILIA sunt, *quibus idem convenit conceptus superior*, ergo similia ad eandem speciem vel genus idem pertinent. Ergo *cum repraesentando phantasmate uno repraesentare similia admodum poeticum*, § 35.
>
> GLEICHNISSE nennt man DINGE, *die unter denselben höheren Begriff fallen*. Folglich gehören Gleichnisse derselben Art oder derselben Gattung an. Daher ist es *besonders poetisch, mit einer vorzustellenden Einbildung zugleich ähnliche vorzustellen*.

Dass es besonders poetisch sei, *mehr als eins*, oder, wie Frauke Berndt formuliert hat, »mindestens zwei […], tendenziell aber – netzartig – unendlich viele« Elemente zur Vor- und Darstellung zu bringen,[88] dies ist der unüberhörbare Tenor von Baumgartens *ars copiose cogitandi*. Baumgartens Produktionsästhetik der Prägnanz, so wird hier deutlich, formuliert eine Lehre der textuellen Verdichtung. Die eigentümliche Leistung der Poesie besteht mithin darin, eine Vielzahl von sinnlichen Vorstellungen nicht nur aufzubieten (*comparare*), sondern auch miteinander zu *verknüpfen* (»similia […] coniugantur«, wie es in der Bestimmung der *comparatio* heißt; Aesth. § 735). »[N]exus […] est poeticus«, lautet dieser Grundsatz der Poeto-Gnoseologie in den *Meditationes* (Med. § LXVIII; LXV).

---

86 Tatsächlich gehört auch der Import der elokutionären Figurenlehre in die ästhetische Heuristik, die ich oben mit dem Kunstwort der *invelocutio* bezeichnet habe, zu den Symptomen jener Materialisierung der Topik, die in Ciceros rhetorischen Schriften ihre Anfänge hat.
87 Der gesamte Abschnitt XLIV der *Aesthetica* ist entsprechend der *comparatio maioris et minoris* als der »figura princeps illustrantium« (Aesth. § 742) gewidmet, unter deren Überbegriff Baumgarten die von Quintilian übernommenen Figuren der ornatus-Theorie als solche der »Komplexitätserzeugung qua Ähnlichkeit« (Berndt 2011, 51) versammelt.
88 Berndt 2011, 52.

Indes: Das Prinzip der analogischen Anreicherung (*amplificatio*) und textuellen Verdichtung, auf das der verfahrenstechnische Teil von Baumgartens ästhetischer Theorie die Denkkunst verpflichtet, ist mit dem Ideal der schönen Form (Aesth. § 564) nur bedingt vereinbar. Um zu verdeutlichen, inwiefern Baumgartens ästhetische Figurenlehre tatsächlich – und gegen die explizite Intention der Unterbindung exzessiver Fülle – einer poetischen Produktion den Weg bahnt, die aller Formhaftigkeit zuwiderläuft, bedarf es einiger näherer Blicke auf diese verfahrenstechnischen Passagen der ästhetischen Theorie.

1.1.3 Zur ästhetischen Figurenlehre

Die Frage nach den konkreten Verfahren der Anreicherung, der sich die strotzende Fülle der ästhetisch-verdichteten Vorstellung verdankt, führt zurück zu den *Meditationes* über das Gedicht (*poema*), die vollkommene, vollständige, ein Maximum an sinnlichen Elementen in sich fassende Rede (»*oratio sensitiva perfecta*« Med. § IX).[89] Hier findet sie ihre zugleich klarsten und prägnantesten Antworten. So unterstreicht Baumgarten den entscheidenden Befund seiner Theorie, dass das Individuelle als ein merkmalgesättigtes in höchstem Grade poetisch sei, mit einer aufschlussreichen illustrativen Anmerkung. Sie nimmt die Ebene der poetischen Verfahren in den Blick und erhebt – ebenso erstaunlicher wie konsequenter Weise – die Figur der Liste oder Reihung zum Inbegriff von Poetizität:

> Nostris Choerilis tantum abest, ut observetur haec poematis elegantia, ut potius naso adunco suspendant Homerum Il. β ἡγεμόνας καὶ κοιράνους, ἀρχούς αὖ νηῶν, νῆάς τε προπάσας dicentem, narrantem Il. η omnes, Hectori qui obviam ire sustinebant, in Hymno autem Apollinis plurima regnantis dei loca sacra recensentem. Idem in Virgilii Aeneide, qui libr. VII finem et posteriores evoluerit satis superque notare poterit. Addatur et Ovidii catalogus canum dominum lacerantium in Metamorphosi. (Med. § XIX Anm.)

> Weit entfernt, daß unsere Dichterlinge diese Feinheit eines Gedichtes beachten. Vielmehr rümpfen sie über Homer die Nase, wenn er in der *Ilias* sagt: »Die Führer und Herrscher und Lenker der Schiffe will ich jetzt aufzählen und die Schiffe selbst«.[90] Im 7. Gesang der *Ilias* schildert er alle, die versuchten, dem Hektor in den Weg zu treten; im Hymnus auf Apoll zählt er die meisten heiligen Orte auf, in denen der Gott gebietet. In Vergils *Aeneis* wird der dasselbe genug und noch mehr beobachten können, der das Ende des 7. Buches und die folgenden Bücher studiert. Man mag auch Ovids Aufstellung der Hunde hinzufügen, die ihren Herrn zerfleischen, in den *Metamorphosen* (Med. § XIX Anm.).

89 Vgl. zu dieser Auffassung von *poema* oben, Kap. III.1.1.

90 Gemeint ist Hom. Il. II,493 »ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας«.

Die Logik hinter Baumgartens Lob der Listen ist klar: Als eine Anhäufung individueller Details – seien dies Personen, Schiffe, Orte oder Hunde – steigert der Katalog den Merkmalsreichtum der poetischen Darstellung; ja, er potenziert ihn gleichsam, insofern die aufgeführten Listen allesamt lauter Eigennamen, mithin: Individuen versammeln.[91]

Das Prinzip der kumulativen dihäretischen *amplificatio*,[92] das Baumgarten in den *Meditationes* entdeckt, kann in seiner grundlegenden Bedeutung schwerlich überschätzt werden. Steigerung der Prägnanz und Komplexität durch Vermehrung sinnlich-konkreter Details ist das gemeinsame Ziel sämtlicher rhetorischer Figuren, die in Baumgartens ästhetischer Theorie als Verfahren der Denkkunst nobilitiert werden.[93] Entsprechend legen die *Meditationes* besonderen Nachdruck auf die »poetische Distribution« (*distributio poetica*),[94] also die umfangreiche Zerteilung eines Gegenstandes in einzelne Aspekte. Wenn etwa Catull die Satyrn und Silene von Nysa darstellen wolle (*repraesentaturo*), so formuliere er: »*Horum pars tecta quatiebat cuspide thyrsoi*« – »ein Teil von ihnen wedelt mit Thyrsosstäben mit bedeckter Spitze«, und zähle in den folgenden acht Versen verschiede Arten von Aktivitäten auf (»vers. seqq. 8 species diversa agentium enarrantur«; Med. § XX, Anm.).[95]

Der zweite Teil der *Aesthetica* von 1758 – Baumgartens Neuauflage der Quintilian'schen Figurenlehre – folgt dezidiert ebendiesem detaillierenden Prinzip, indem er unter dem Überbegriff der Ähnliches verbindenden *comparatio* eine Vielzahl

---

91 Zu dieser Poetizität der Eigennamen vgl. den bereits erwähnten Paragraphen § LXXXIX der *Meditationes*, der auf den hier zitierten § XIX zurückverweist und im § 517 der *Metaphysica* widerhallt s. o., III.1.1.

92 Der vieldeutige Begriff der Dihaerese ist hier im elokutionären Sinne verstanden, als »eine rhetorische Figur der koordinierenden Häufung (*cumulatio*), d. h. der syndetischen oder asyndetischen Reihung von Unterbegriffen oder Aspekten, die durch Nennung des Kollektivs zusammengefaßt werden – eingesetzt zum Zwecke bildkräftiger Darstellung« (Peters 1994, Sp. 748).

93 Vgl. zur Bedeutung der »Detaillierung« für Baumgartens Ästhetik auch die Rekonstruktion von Berndt 2011, 48–52.

94 Ganz ähnlich wie die Dihaerese gehört auch die *distributio* unterschiedlichen rhetorischen Systemstellen an. Baumgarten mein hier offensichtlich nicht die mit der *dispositio* nahezu gleichbedeutende Ordnung und Gliederung der Rede, sondern ein zur *elocutio* gehörendes »amplifizierendes Mittel zur Gestaltung des Ausdrucks«; nämlich »die Betonung von Aussagen durch die Aufzählung ihrer Aspekte« (Kalivoda 1994, Sp. 891–892).

95 Die zitierte Catull-Stelle stammt nicht, wie Baumgarten angibt, aus dem c. 58, sondern aus c. 64 und beschreibt genau genommen nicht die Satyrn und Silene, sondern die mit ihnen einhertaumelnden Bacchantinnen (c. 64, 256: »*harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos*«). Es handelt sich um den letzten Teil einer lebhaften Ekphrasis des bebilderten Teppichs, der über das Brautbett der Thetis ausgebreitet ist.

von amplifizierenden Figuren versammelt.[96] Es sind, wie Berndt zusammenfasst, »Figuren der Quantität«, die – wie im Falle der *distributio*/*partitio* – dadurch Text generieren, dass sie einen Gegenstand in einzelne, sinnlich-konkrete Eigenschaften zergliedern und diese »nach den Regeln der Syntax aneinanderreihen«.[97]

Bei aller vorwurfsvollen Entschiedenheit, mit der Baumgarten im § XIX der *Meditationes*, gegen den Geschmack der Zeit, die ausufernde Anhäufung von Eigennamen zum poetischen Verfahren *par excellence* erklärt; dem Hinweis auf die kanonischen Listen der antiken Literatur ist doch zugleich ein leiser aber entscheidender Zwischenton des Unbehagens anzumerken. So begleitet Baumgarten die Erwähnung Vergils mit dem emphatischen Zusatz, das katalogisierende Verfahren zeige sich bei diesem »satis superque«, »genug und noch mehr«.[98] Was sich darin andeutet, ist das bekannte Problem der Aufzählung: ihre Tendenz, über das Genug (*satis*) hinauszugehen. Umberto Eco spricht sehr treffend von der charakteristischen »Unersättlichkeit der Liste«.[99] Diese Unersättlichkeit, das von allen Aufzählungen »stimulierte, rauschhafte Verlangen nach ›mehr‹ und ›immer weiter‹«,[100] ist der ästhetischen Theorie der *Meditationes* als untergründige Dynamik eingeschrieben. Ironischerweise bedroht der unersättliche Appetit der Liste dabei in erster Linie die Anschaulichkeit, der sich das enumerative Verfahren eigentlich zu verpflichten scheint. Mit Blick auf die epischen Beispiele, die Baumgarten anführt, könnte man sagen: Die gewaltige Streitkraft, welche darzustellen der epische Katalog der Schiffe, Truppen oder Gegner antritt, kippt nur zu leicht in blinde Überwältigung. Baumgartens Nobilitierung des Katalogs tilgt mithin nicht die Gefahr aller enumerativen Verfahren, angesichts der Fülle aufgezählter Einzelheiten den Wald vor lauter Bäumen, oder eben die Flotte vor lauter Schiffen, nicht mehr sichtbar werden zu lassen.[101]

---

96 Aesth. §§ 730–762. Zur *partitio* (Zerfällung) als einem Verfahren der *comparatio maioris et minoris* vgl. Aesth. §§ 746–749.

97 Berndt 2011, 49. Aus der oben zitierten Definition des Gleichnisses (Med. § 36: »SIMILIA sunt, *quibus idem convenit conceptus superior*«) geht dabei mehr als deutlich hervor, dass Baumgarten auch die Figuren der (innerthematischen) Detaillierung der Logik der Ähnlichkeit unterstellt: Als Aspekte desselben gemeinsamen Überbegriffes sind aufgezählte Details (die Schiffe, die eine Flotte konstituieren; die verschiedenen Tätigkeiten, die eine bunte, wilde Schar ausmachen) als *similia* in ebendiesem Sinne zu fassen.

98 Baumgarten bezieht sich auf die langen Völker- und Truppenkataloge im zweiten, von Kampfgeschehen geprägten Teil der *Aeneis*.

99 Eco 2009, hier: 137.

100 Eco 2009, 137.

101 Gerade so verhält es sich auch bei der im Anschluss erwähnten »poetischen Distribution« (Med. § XX Anm.), der kleinteilig einzelne Aspekte auflistenden Beschreibung eines Gegenstandes (bei Baumgarten: die bunte Schar der Satyrn und Silene). Auch hier haben wir es mit einer Figur

Vom charakteristischen Risiko der detaillierenden Aufzählung, den dargestellten Gegenstand zu ›zerreden‹,[102] spricht – implizit und prägnant – vor allem das letzte, gleichsam nur zögerlich angefügte Beispiel des § XIX. Mit dem »Katalog der Hunde«, die den verwandelten Aktaion zerfleischen (Ov. met. III,206–224), evoziert die Anmerkung nämlich eine allzu vielsagende Szene der Dihaerese: die buchstäbliche Zergliederung eines *dominus*, der sich vom beherrschenden, nackte Wahrheiten ansichtigen Subjekt zum hilflosen Objekt einer überwältigenden Meute sprechender Namen transformiert sehen muss.[103]

Freilich: Die Dialektik der Detaillierung, die sich der Ovid'schen Szene abgewinnen lässt, bleibt bei Baumgarten implizit.[104] Als inhärente Tendenz amplifikatorischer Verfahren bildet der Umschlag des Vielen ins Mehr als Genug, in ein destruktives Zuviel, jedoch eine anhaltende, immer wieder abzuwehrende Drohung jener Darstellungskunst, als die bei Baumgarten die sinnliche Erkenntnis gedacht wird. Ich möchte diese latente Gefahr zu einer äußerst prägnanten Schlüsselszene von Baumgartens Poeto-Gnoseologie verfolgen: den Paragraphen über das Beispiel (Med. §§ XXI–XXII).

1.1.3.1 »Etc.« oder Ein Beispiel kommt selten allein. Baumgartens Logik der Saturierung

Die herausragende Relevanz des Beispiels (EXEMPLVM) für die sinnlich-poetische Darstellung resultiert im Verlauf der *Meditationes* direkt aus der breit belegten

---

der Detaillierung zu tun, die ein Dargestelltes lebhaft veranschaulichen soll – dabei aber gerade in der detaillierten Mannigfaltigkeit des Beschriebenen Gefahr läuft, ins Unübersichtliche zu kippen.

102 So formuliert treffend Berndt (2011, 49) das Risiko der »Detaillierungen«; ohne freilich weiter darauf einzugehen.

103 Auf die Relevanz der Aktaion-Episode für Baumgartens Ästhetik hat auch Anselm Haverkamp aufmerksam gemacht (zuletzt 2018, 316). Jürgen Paul Schwindt hat eine eingehende Lektüre des Ovid'schen Textes als einer »Urszene der Philologie« vorgelegt (Schwindt 2016, hier: 158; zum Hundekatalog insbes. 84–96). Dass der Hundekatalog im 18. Jahrhunert ebenso berühmt war wie der gejagte Jäger selbst, belegt Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon*, das unter dem Stichwort »Actaeon« noch vor der Nacherzählung des tragischen Falles die verschiedenen Listen der Hunde aufführt »von denen die Alten so gar die Namen aufzuzeichnen sich nicht verdrießen lassen« (Hederich 1770, Sp. 52–55).

104 Ich erwähne hier nur *en passant*, dass gleich der nächste Vers der von Baumgarten als exemplarisch hervorgehobenen *distributio* Catulls (Med. XX Anm.) auf eine ähnlich subversive Weise wie zuvor schon das Beispiel des ovidischen Hundekatalogs zur metafigürlichen Szene sich wendet: ein anderer Teil der detailliert beschriebenen bacchantischen Schar, so heißt es, »zerfetzten einen Jungstier und schleuderten von sich die Stücke« (Catull. c. 64 »*pars e divulso iactabant membra iuvenco*«).

virtus des Individualisierens (Med. §§ XIX–XX).[105] Baumgarten definiert das Beispiel als eine »Vorstellung von etwas Bestimmterem, die zur Erklärung einer Vorstellung von etwas weniger Bestimmtem beigebracht wird« (§ XXI).[106] Damit handelt es sich beim Beispiel offensichtlich um das Paradigma der dichterischen Darstellungskunst.[107] Konsequent den Maßgaben der eigenen Theorie folgend, betont Baumgarten im folgenden Paragraphen (§ XXII): Insofern verworren (*confuse*) vorgestellte *exempla* extensiv klarere Vorstellungen seien als diejenigen, die zu erklären sie vorgebracht würden, seien sie poetischer; und unter den Beispielen seien »die Einzelbeispiele (*singularia*) die besten«. Abermals begegnet uns hier also jene »Logik der Individualisierung«,[108] die auch dem Lob der Namenslisten zugrunde lag.

Baumgarten untermauert auch den Grundsatz von der herausragenden Poetizität der (Einzel-)Beispiele mit einer Anmerkung, die hier nicht übergangen werden kann. Sie beruft sich zunächst auf die Autorität des berühmten Leibniz (»ille LEIBNITZIUS [sic!]«), der in seiner *Theodizee* erklärt, »oberstes Ziel« (»*but principal*«) der Poesie sei es, »Klugheit und Tugend *durch Beispiele*« zu lehren (»*d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples*«).[109] Als habe er sich vom poetischen Belegmaterial inspirieren lassen, das die vorausgehenden Paragraphen angehäuft hatten, überkommt den Dichtungs- und Erkenntnistheoretiker an dieser Stelle der *Meditationes* eine ungewohnt poetische, ja pathetische Anwandlung. Getrieben vom Bestreben, den allgemeinen Satz von der Poetizität, d. h. der sinnlichen Erkenntnisträchtigkeit, der Beispiele seinerseits mit einem Beispiel zu illustrieren, sieht sich Baumgarten zum Innehalten gezwungen (Med. XXII Anm.):

> Exemplum exempli dum quaerimus, paene facti sumus Tantali in tanta affluentia, unde potissimum hauriendum incerti. Decurramus ad mare miseri Nasonis Trist. l.I. & II. minus determinata repraesentatio:
>
> *Saepe premente deo fert deus alter opem.*
>
> vix elapsa erat ex ore falsis lacrumarum & maris imbribus rorante: & ecce repente sequitur 6 versus sibi vindicans exemplorum decumanus fluctus
>
> *Mulciber in Troiam pro Troia stabat Achilles &c.*

---

105 Vgl. dazu Berndt 2016 sowie neuerdings, an diese anschließend, Güsken 2020, Kap. I, hier insbes.: 134.

106 Med. § XXI: »EXEMPLUM est repraesentatio magis determinati ad declarandam repraesentationem minus determinati suppeditata«.

107 Vgl. zu dieser paradigmatischen Funktion den Beitrag von Berndt 2016, die das Beispiel ein »Microdouble sinnlicher Erkenntnis« nennt (Berndt 2016, hier: 188).

108 Ich borge mir diese Wendung von Simon 2013, hier: 48.

109 Med. § XXII, Anm.; das Zitat entstammt Leibniz' *Théodicée* (II, 148; Baumgarten zitiert das französische Original).

> Wenn wir ein Beispiel eines Beispiels suchen, dann finden wir uns beinahe – wie Tantalus – in einen solchen Überfluß versetzt, unsicher, woher wir gerade schöpfen sollen. Laßt uns ans Meer des unglücklichen Naso eilen: Die weniger bestimmte Vorstellung:
>
> *Oft, wenn ein Gott uns zusetzt, bringt ein anderer Gott Hilfe* [Ov. trist. I,2,4],
>
> war kaum dem Munde entwichen, der feucht ist vom salzigen Naß der Tränen und des Meeres, siehe da! plötzlich folgt ein zehnfacher Strom von Beispielen, 6 Verse beanspruchend:
>
> *Mulciber ergreift gegen Troja, Achill für Troja Partei* usw. [Ov. trist. I,2,5].

Davon abgesehen, dass Baumgarten, offensichtlich aus dem Gedächtnis zitierend und weniger konzentriert als der in Seenot geratene Dichter, Ovid die absurde Behauptung in den Mund legt, Achill, der Vorzeige-Kämpfer der Griechen und Schlächter trojanischer Helden habe – statt des tatsächlich genannten Apoll – gegen den feindlich gesinnten Mulciber (Vulcanus) für Troja Partei ergriffen,[110] ist das Argument unschwer zu verstehen: Es ist poetischer, anstatt in abstrakter Allgemeinheit von der konträren Parteinahme der Götter zu sprechen, konkrete, merkmalsstrotzende Einzelfälle zu evozieren, in denen die Feindschaft der einen Gottheit vom Beistand einer anderen austariert wurde. Die scheinbar beiläufige Passage, mit der Baumgarten die Poetizität von Einzelbeispielen illustriert, hat indes, blumenbergisch gesprochen, »einen Hintergrund von unausgeschöpfter Vieldeutigkeit«.[111] Bemerkenswert ist schon der Beginn der Anmerkung. Es ist vor allem die vom Abstraktionsniveau der Hauptparagraphen deutlich sich abhebende Bildlichkeit der Sprache, die an Baumgartens Wechsel auf die Metaebene des theoretischen Diskurses auffällt: Tantalusgleich, mit dem Wasser bis zum Kinn und dennoch unfähig, aus dem umgebenden Überfluss zu schöpfen, zeichnet sich der Theoretiker, gleichsam

110 In den wenigen Forschungsbeiträgen, die sich mit der Stelle auseinandersetzen, wird der Lapsus entweder stillschweigend korrigiert (Güsken 2020, 137) oder die Ungereimtheit wird schlechterdings übergangen (Berndt 2016, 191; ebenso bei Borghardt 2021, hier: 553–554, dessen Studie zur Antikerezeption sich dafür eigentlich interessieren müsste). Besonders perfide ist der Fall von Paetzolds zweisprachiger Ausgabe der *Meditationes*. Dort wird der lateinische Text Baumgartens emendiert wiedergegeben, also mit korrektem Ovid-Zitat; die deutsche Übersetzung aber gibt wiederum »Achill« statt Apoll und vermerkt in einer Fußnote: »Apollo im lateinischen Text ist ein Druckfehler« (Paetzold 1984, 25). Die charakteristische Widerspenstigkeit des Beispiels, das sich als das wortwörtlich Ausgenommene (*ex-emplum*) nicht in die Reihe fügen will, die es vertreten soll, ist damit aufs Schönste demonstriert (vgl. zu dieser Ambivalenz des Beispiels Möller 2015a; zum Beispiel in Philosophie und Ästhetik umfassend Schaub 2010). Ich räume dieser philologischen Quisquilie nicht zuletzt deshalb so viel Platz ein, weil sich daran zeigt, dass es mit der *evidentia* der Beispiele, also dem ästhetischen Paradigma der ›Anschaulichkeit‹ nicht weit her ist. Offensichtlich geht es hier weniger um die Vergegenwärtigung eines lebhaften Bildes als um die durch Verknüpfung prägnanter Namen geleistete Evokation eines intertextuellen (epischen) Gedächtnisses. Darin, dass Baumgarten hier im alliterativen *lapsus* von Apoll zu Achill verrutscht, macht sich dabei gleichsam untergründig die digressive Abdrift der potentiell wilden analogischen Verknüpfung geltend.

111 Blumenberg 2019, 69.

im Meer der möglichen Beispiele stehend.[112] Die ostentativ markierte Schwierigkeit der Aufgabe, ein Beispiel eines Beispiels anzuführen, scheint den Philosophen zum Registerwechsel zu zwingen. Die pseudo-pleonastische Wortwiederholung *exemplum exempli* leitet diesen Registerwechsel in die sinnlich-verdichtete Figürlichkeit ein, die der ganzen Passage ein poetisches Gepräge verleiht. Vielsagend ist dabei insbesondere das etymologisierende Spiel mit dem Namen des berühmten Hades-Büßers: Als »*Tanta*li in *tanta* affluentia« (»Tantalus in einem so großen Überfluss«) wird der Sträfling gleichsam zur Verkörperung jener übergroßen (Wasser-)Masse erhoben, die ihn – und mit ihm den beispielsuchenden Gnoseologen – bedrängt. Dass er diese *affluentia* bei all ihrer zudringlichen Nähe nicht zu fassen bekommt, kennzeichnet seine tragische Figur. Was in der Quasi-Metamorphose des Philosophen zum Tantalus seinen Ausdruck findet, ist mithin die überwältigende Fülle des zur Verfügung stehenden, sich in dieser Fülle der Verfügung aber wiederum entziehenden Fundus auszuschöpfender (*hauriendum*) Beispiele.[113]

Vor diesem Hintergrund nimmt sich die assoziative Aus- und Zuflucht, die Baumgarten in seiner misslichen Lage sucht, ebenso naheliegend wie ironisch aus: Ausgerechnet »ans Meer« (*ad mare*) zieht der vom Überfluss bedrängte Theoretiker sich und seine Leserschaft.[114] Deutlich bedrohlicher als der Teich des Tantalus sind die Wassermassen der hohen, stürmischen See, mit deren Gewalt sich der ›unglückliche Ovid‹ (*miser Naso*) konfrontiert sieht. Baumgarten evoziert die Szene

---

112 Bekanntlich steht Tantalus in der einschlägigen literarischen Darstellung Homers in einem ›Teich‹ (λίμνη), dessen Wasser ihm bis ans Kinn reicht (ἡ δὲ προσέπλαζε γενείῳ; Hom. Od. 11,583). Der homerische Ausdruck λίμνη kann freilich auch das Meer bezeichnen (etwa Hom. Od. III,1).

113 Die Problematik, die unter der Überschrift der konfusen Beispiele (*exempla confuse repraesentata*) anschaulich wird, die schwer zu bändigende Überfülle an zur Verfügung stehenden sinnlichen-individuellen Beispielen, ist bereits im definitorischen Paragraphen zum *exemplum* implizit. Denn das dort verwendete Verb *suppeditare* bedeutet eben nicht – wie Campe (2006, 26) und an ihn anschließend Güsken (2020, 134) suggerieren – ›unterschieben‹ (*supponere*), sondern darreichen, vor allem aber: reichlich vorhanden sein. Das von *suppeditare* abgeleitete Substantiv *suppeditatio* meint denn auch den »mehr als hinlängliche[n] Vorrat«, mithin: »Überfluss« (vgl. Georges Bd. 2, Sp. 2959; OLD s. v. *suppeditatio*; *suppedito* 2). Und um eben diesen schieren Überfluss der vorrätigen, zu Gebote stehenden Konkreta ist es Baumgarten offensichtlich zu tun.

114 Die Akkusativkonstruktion kann eigentlich nur als Lauf an die Küste gelesen werden. Tatsächlich begibt sich der Leser der zitierten Ovid-Elegie, als der Baumgarten sich hier gibt, aber auf hohe See (lat. *in alto*). Baumgarten scheint hier gleichsam die sichere Position des Zuschauers wahren zu wollen, der – nach der topischen Szenographie bei Lukrez – vom Lande aus dem ohnmächtigen Kampf mit den Naturgewalten zusieht (Lucr. II,1–2: »*suave mari magno turbantibus aequora ventis/ e terra magnum alterius spectare laborem*« – »Süß, wenn auf hohem Meer die Stürme die Weiten erregen, ist es, des anderen mächtige Not vom Lande zu schauen«; der nicht erst seit Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* berühmten Szenographie des Betrachtens hat Melanie Möller 2015b eine umsichtige Lektüre gewidmet).

der zitierten Elegie in aller Lebhaftigkeit als eine Szene des Überflusses: Feucht von überfließenden Tränen und überschäumendem Meerwasser ist der Mund des Dichters,[115] dem angesichts der unbändigen Wogen ein scheinbar nicht enden wollendes Stoßgebet entströmt. Der beobachtende Dichtungstheoretiker schildert den poetischen Sprechakt als nahezu unkontrolliertes Überfließen der *exempla*. Dass er den »ungeheuren Strom der Beispiele« (»exemplorum decumanus fluctus«) dabei lediglich anzitiert, den größten Teil auf ein prosaisches »etc.« verkürzend, verstärkt den Eindruck, dass wir es mit einer tendenziell exzessiven Flut des Anschaulich-Bestimmten zu tun haben.[116]

Die allegorische Konfiguration, die hier geschildert wird, ist ebenso klar wie bedeutsam: Baumgartens Beispiel präsentiert die anschauliche Fülle konkreter Einzelbeispiele als spiegelbildliche Reaktion auf den schlechthinnigen Überfluss; die überwältigende, nicht zu bändigende Flut des Meeres.[117] Vor dem Hintergrund des philosophischen Rahmenprogramms, in das sich Baumgartens Gnoseologie des Sinnlichen fügt, wird man in dieser Szenographie unschwer ein leibnizianisch imprägniertes Denkbild erkennen: Wie gesehen, erscheint bei Leibniz das tosende Meer als Inbegriff der »assemblage confus«, der im wörtlichen Sinne ›konfusen‹, also zusammenfließenden, Überfülle der *petites perceptions*.[118] Wenn Baumgarten sich also – Ovid folgend und ihn zugleich verfehlend – »ans Meer« begibt, kommt er damit zugleich am unerschöpflichen Fundus der sinnlichen Perzeptionen zu stehen, die den Grund der extensiv-klaren Vorstellungen bilden. Aus ihm strömt, so gibt die von Baumgarten geschilderte Szene zu verstehen, die Flut der anschaulichen *singularia*, die der Dichter zu evozieren vermag. Wo die sinnliche Rede (*oratio sensitiva*)

---

115 Tatsächlich handelt es sich bei der Erwähnung der Tränenströme (*imbres lacrumarum*) um eine Zutat oder Konkretisierung Baumgartens. Bei Ovid ist lediglich vom Meerwasser (*aquae graves*, Ov. trist. I,2,14) die Rede, das den Mund des Sprechenden besprüht.

116 Mit ihrer Formulierung, der Dichter lasse »die Beispiele fließen wie die Tränen«, trifft Güsken zwar – ohne es zu betonen – das Exzessive der evozierten Gebetszene. Ihre Explikation, er tue dies »zur *Erklärung*, zum spezifisch sinnlichen Klarer-Machen seiner misslichen Situation« (2020, 137; Herv. i. O.) zielt jedoch am Ovid'schen Beispiel vorbei: Davon, dass die aufgelisteten Beispiele die Situation des in Seenot geratenen Dichters veranschaulichten, kann nicht die Rede sein. Die Funktion des Beispielstroms schwankt vielmehr zwischen der Beschwörung einer Wunschvorstellung von göttlichem Beistand und schierer rhetorischer Affektabfuhr.

117 Vgl. die Bemerkungen zum Wort »Meer« bei Adelung (Bd. 3 1798, 133–134): »Figürlich pflegt man, besonders in der höhern Schreibart, auch wohl eine jede große Menge ein Meer zu nennen.« Eine Anmerkung kommentiert: »Dieses alte und sehr weit ausgebreitete Wort [...] scheinet den Begriff der Menge, und den damit verbundenen Begriff der Bewegung zu haben, und zu dem Geschlechte unsers mehr, *plus*, mähren, rühren, sich bewegen, des Griech. μυρειν, fließen, u. a. m. zu gehören. Die figürliche Bedeutung der Menge [...] bestätiget diese Ableitung.«

118 Leibniz SSB VI.6, 54; s. o. III.1.1.

der Poesie aus diesem Meer ihre prägnanten Vorstellungen schöpft, ist ihr ein Zug ins Exzessive eingeschrieben. In der merklichen Tendenz des »ungeheuren Beispielstroms«, das Maß des *decorum* zu überschreiten, spiegelt sich die überwältigende Fülle des sinnlichen Fundus, aus dem er sich speist. Dieser ebenso produktive wie destruktive Überfluss, dem sich Baumgartens Erkenntnis- und/als Dichtungstheorie verschreibt, hat im »etc.« des § XXII seine Signatur. Es bezeichnet das Fort- und Fortlaufen der Beispiele in immer neuen Varianten des Gleichen. Baumgartens abbreviierendes »etc.« gibt sich mithin, als Abkürzung für das ungehemmte Fortlaufen der Ovid'schen Beispiel-Liste, zugleich als Zeichen des Überschusses, des digressiven Exzesses zu lesen. Allzu gut passt dazu die Tatsache, dass sich in der Typographie des Erstdrucks die Ligatur des *et*-Zeichens zu einem x verschlingt: &c.. Etc[etera] wird damit von Exc[edere] ununterscheidbar.[119]

Dass die hochgelobte, prinzipiell zu besorgende *ubertas* und *copia* des ästhetischen Stoffes das buchstäbliche Fassungsvermögen (*capacitas*) dessen, der schön denken will, mitunter übersteigt, ist auch in der *Aesthetica* ein keineswegs unterschlagenes Thema. Es lohnt sich, den Blick an dieser Stelle für einen Moment von den frühen *Meditationes* auf die ästhetische *ars pulcre cogitandi* zu wenden. Als beredte Zeugen für die enorme Kapazität (*copia*), die der Reichtum (*copia*) des rhetorisch zur Darstellung zu Bringenden voraussetzt, zitiert Baumgarten in den einleitenden Paragraphen zum Abschnitt über die *ubertas aesthetica* Vergil und Cicero, die angesichts der überwältigenden Größe oder Unfassbarkeit ihres Gegenstandes in hyperbolische Unfähigkeitserklärungen verfallen (Aesth. § 117):

> Ita Virgilius:
>
> *Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,*
> *Ferrea vox* e.c.
>
> Ita Cicero: *Nullius tantum est flumen ingenii, nulla dicendi, aut scribendi tanta vis tanta* copia, *quae, non dicam exornare, sed enarrare*
>
> So sagt Vergil:
>
> *Und hätte ich hundert Zungen, hundert Lippen*
> *Und eine Stimme aus Erz* usw. [Verg. georg. II,43]
>
> Und so sagt Cicero: *Es gibt keinen solchen Reichtum des Geistes, kein Vermögen zu sagen oder zu schreiben und keine solche* Fülle, *dies, ich möchte nicht sagen auszuschmücken, sondern zu beschreiben* usw. [Cic. pro Marc. 2,4]

119 Baumgarten 1735, 12. Güskens Befund, dass Baumgarten in seiner eigenen Praxis des Beispielgebens in programmatischer Weise das Maßhalten *in illustrandis* ausübe, ja »die den Beispielen eigentümliche extensive Klarheit […] möglichst zu vermeiden« suche (Güsken 2021, 139), kann ich also nur sehr bedingt zustimmen. Dieser Lesart ästhetischen Theorie entgegen steht die augenfällige Poetizität des besprochenen Passus, die in der vieldeutigen Materialität des graphischen »etc.«-Zeichens ihren prägnanten Ausdruck findet.

Es handelt sich hier um Varianten der sog. Hundertmünderformel, mit der vor allem in der epischen Dichtung wortreich die Übergröße eines darzustellenden Gegenstandes beschworen wird. Sein einschlägiges Vorbild hat der vielfach variierte und übersteigerte Unsagbarkeitstopos in Homers *Ilias*, wo der berühmte Schiffskatalog mit der Bekundung eingeleitet wird, dass ein Vielfaches an Mündern und Zungen nicht ausreichte, die Menge der Menschen aufzuzählen, die an Trojas Küste anlangten (Hom. Il. II,488–493). Insofern die dezidiert verfahrenstechnischen Passagen von Baumgartens ästhetischer Theorie, wie gesehen, gerade solche ausufernden Aufzählungen zum Inbegriff poetischer Prägnanz erheben, zielt der Hinweis auf den Unsagbarkeitstopos direkt ins Zentrum der *ars pulcre cogitandi*. Die besondere Kunst des Topos besteht nämlich darin, dass er selbst die ausufernde Aufzählung, die er einleitet, lediglich als »Auszug« aus einer unerschöpflichen Fülle von Einzelelementen präsentiert, und es, wie Umberto Eco treffend schreibt, »dem Leser überl[ässt], sich den Rest vorzustellen«.[120] Dass gerade in diesem rezeptionsästhetischen Kniff die hohe Kunst der schönen (poetischen) Vor- und Darstellung liegt, hebt Baumgarten an verschiedenen Stellen hervor. Etwa, wo er im § 747 der *Aesthetica* die Figur der *partitio* (Zerfällung) erläutert – also das, was die *Meditationes* unter dem Begriff der poetischen Distribution verhandeln[121] – und empfiehlt, die vielteilige Aufgliederung des vorgestellten Gegenstandes lediglich anzudeuten, gewisse Teile also absichtlich »in den Schatten zu stellen«, sodass »der Betrachter noch weitere Teile anzunehmen scheint, die er sich selbst hersagt, die versteckt sind und die er vielleicht für bessere und mehr halten wird, als wenn […] das Ganze im Zerfällen schon ausgeschöpft [wird]«.[122] Die ästhetische Darstellung operiert also – als emphatische – mit der phantasieanregenden Latenthaltung eines unbestimmten Mehr an sinnlichen Details.[123]

Ebendiese Ökonomie der Latenz liegt in besonderer Weise den Unsagbarkeitstopoi zugrunde, die Baumgarten in § 117 beleuchtet. In den einleitenden Sätzen des Paragraphen umschreibt Baumgarten die zitierten Formeln als eine Technik, »die

120 Eco 2009, 49.

121 Vgl. dazu oben, 1.1.3.

122 Aesth. § 747 »[…] quasdam eius partes ita in umbram conieceris, ut videatur spectator adhuc habere, quae sibi ipse tradat, quae latent, forte meliora putaturus et plura, quam si totum partiundo videaris exhausisse.«

123 Vgl. in ebendiesem Sinne auch Baumgartens Lob der Ellipse, deren Leser »was verborgen ist, schöner glaubend [Ovid], sich selbst viel mehr zu ergänzen aufgibt« (»lector […] *quaeque latent, meliora putans* [nach Ov. met. I,502], multa plura suppleturus ipse sibi tradat«), Aesth. § 146. Gerade so nobilitiert der § 148 die *praeteritio*, weil diese den Betrachter (»spectator«) auf den »ansehnlichen Vorrat« (»lautam supellectilem«) aufmerksam macht, den sie andeutend übergeht und den er sich selbst hersagen muss (»sibi ipse tacitus dicat«).

überfließende Fülle der Gegenstände« (»copia rerum […] affluens«) »gleichsam aus der Ferne« (»velut ex longinquo«) darzubieten, »so daß der Betrachter meint, der Stoff lasse sich nicht erschöpfen« (»ne spectator exhauriri putet materiam«). Insofern hier also in vergleichsweise wenigen Worten um so viel mehr, nämlich der schiere Überfluss, zu denken gegeben wird, realisiert sich in solch indirekter Beschwörung der Fülle eine gegenüber der Komplexität der Liste zusätzlich verdichtete Prägnanz. Dabei findet die *Aesthetica* für dieses copiöse Verfahren inszenierter Unerschöpflichkeit eine äußerst vielsagende Beschreibung: »Wie in einer prall gefüllten Schale« (»quasi per lancem saturam«) werde hier die überfließende Fülle der Gegenstände zu Schau gestellt (*ostentat*). In der *lanx satura*, die an der zitierten Stelle die prägende Fruchtbarkeitstopik der Cornucopia (Aesth. § 118) antizipiert, hat die von Baumgarten skizzierte Rhetorik der Überfülle ihr sprechendes Inbild. Seine *ars pulcre cogitandi*, so darf man vor diesem Hintergrund sagen, konkretisiert sich als eine Gnoseo-Poetologie der Saturierung; als eine Lehre von der möglichst weitgehenden sinnlichen Sättigung sprachlich dargestellter Erkenntnis.[124]

Wie sich bereits den *Meditationes* ablesen lässt, ist das basale Prinzip dieser Saturierung die Analogie. Nach ihm wird in poetischen Dar- und Vorstellungen Sinnliches angehäuft. So auch im Falle von Ovids Beispielliste: Sechs Verse lang reiht der Dichter hier *exemplum* an *exemplum*, indem er analogisch von einem Ähnlichen zum nächsten prozediert. Dass es »besonders poetisch« sei, »mit einer vorzustellenden Einbildung zugleich ähnliche vorzustellen«, wird der § XXXVI der *Meditationes* unter dem Begriff des Gleichnisses (*simile*) noch einmal betonen. Die anhäufende Analogik

124 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Baumgarten durchaus einen gattungspoetologisch konventionellen Satirebegriff kennt: §§ 89–90 des Abschnitts V über die ästhetische (lies: poetische) Begeisterung benennen als Quellen des schönen d. i. sinnlich prägnanten Denkens die »indignatio« (Aesth. § 89), die den Dichtungen des Catull, Horaz und v. a. Juvenals Satiren zugrunde gelegt wird (deren programmatische erste Baumgarten ausführlich zitiert), sowie den Philippiken des Demosthenes und Ciceros Kampfreden gegen Marc Anton, Verres und Catilina und Ovids Fluchgedicht *Ibis*. Der anschließende § 90 widmet sich dem mit der *indignatio* »sattsam verwandten« (*satis cognata*) Spott (*irrisio*) der Komödie, dem neben Aristophanes und Horaz auch das Gesamtwerk Lukians und die meisten Epigramme Martials zugeordnet werden. Während Baumgarten keine explizite Verbindung zwischen diesen satirischen *genera* und der Logik der Saturierung macht, der seine untere Erkenntnislehre folgt, fällt bei der Lektüre insbesondere des Abschnitts XIII über die dem schönen Denken angemessene Kürze (Aesth. §§ 158 ff.) dennoch auf, dass dem Gnoseologen die typisch-satirische Obsession mit der Frage, was genug sei (»*quod satis est*«, Aesth. § 164), keineswegs unbekannt war. So zitiert Baumgarten hier – um nur ein Beispiel zu nennen – zur Illustration der ästhetischen Gratwanderung zwischen guter Fülle und schlechtem Überfluss die einschlägige Stelle aus Horaz' erster Satire, die den allzu Gierigen vor der reißenden Kraft des Aufidus warnt (Hor. sat. I,1,57–58; Aesth. § 163). Während der programmatische Nexus von Satire und Überfülle bei Baumgarten zwischen den (zitierten) Zeilen verborgen bleibt, wird uns in Jean Paul ein Autor begegnen, dessen Schreiben *satura* und Satire in ein denkbar inniges Verhältnis bringt.

des Beispielstroms entspricht mithin präzise den Maßgaben einer auf extensive, d. h. möglichst merkmalsreiche, Klarheit zielenden Vor- und Darstellungskunst.

Indes legen nicht nur die exzessiven *exempla* Ovids, sondern auch die überwältigende Tendenz der zuvor diskutierten dihäretisch-detaillierenden Figuren nahe: Offenbar fällt es in der Analogik der sinnlich-verdichtenden *amplificatio*, die Baumgarten zum Proprium der Poesie und damit zum zentralen Verfahren der *ars pulcre cogitandi* erklärt, nicht leicht, Maß zu halten. In den einschlägigen Wendungen von Baumgartens Poeto-Gnoseologie, lautet die kritische Frage: Wann ist ›so viel wie möglich‹ (*quantum pote*) ›mehr als genug‹ (*satis superque*)? Es ist dies nicht nur der Knackpunkt der *Meditationes* über das Gedicht, sondern auch die Gretchenfrage einer Ästhetik, die sich mit der *perfectio cognitionis sensitivae* ein unerreichbares Ziel (*finis*) gesetzt hat (Aesth. § 14). An dieser Stelle müssen wir noch einmal zu den Grundsätzen der *Aesthetica* als einer *ars pulcre cogitandi* zurückkehren. Wie sich den berühmten Paragraphen über das absolute Streben nach Wahrheit (Aesth. Abschnitt XXXIV) entnehmen lässt, zielt die *ars analogi rationis* zwar auf jenen maximalen Merkmalsreichtum, der das Individuum als ein durchgängig bestimmtes (*omnimode determinatum*) ausmacht. Allerdings, so betont Baumgarten ausdrücklich, liegt es »nicht im menschlichen Vermögen, für sich den äußerst weiten Umfang der durchgehenden Bestimmung vollständig [*complete*] zu bezeichnen« (Aesth. § 560). Wenn also die schiere Überfülle des Sinnlich-Individuellen – allegorisch: das überbordende Meer der Perzeptionen – jedes menschliche Fassungsvermögen übersteigt, wo ist dann in der ästhetischen Annäherung an diese Fülle das Maximum erreicht?

Baumgarten antwortet auf diese Frage mit dem Begriff der schönen Form: Nicht zu einer vollkommenen (»perfectam omnino«), aber immerhin zu einer schönen (»pulcram tamen«) Form findet der ästhetische Prozess im Umgang mit der sinnlichen *materia* (Aesth. § 564). Diese Form hat ihre exemplarische Gestalt in der Marmorkugel, die der § 560 evoziert.[125] Zwar ist sie, wie Baumgarten hervorhebt, zu einem hohen Preis erkauft: durch einen schmerzlichen Verlust an Stoff (*materiae detrimento*), d. h. an sinnlichem Reichtum.[126] Gegenüber dem in seiner Unregelmä-

125 Aesth. § 560: »Pari ratione ex marmore irregularis figurae non efficias globum marmoreum, nisi cum tanto saltim materiae detrimento, quantum postulabit maius rotunditatis pretium« – »Ebenso brächtest du aus einem Marmor von unregelmäßiger Form keine Marmorkugel heraus, wenn nicht durch wenigstens soviel Einbuße an Material, in welchem Maße sie der höhere Wert der Rundheit verlangen wird.«

126 Vom Bedauern über jeden Verlust an materialem Reichtum legt der anschließende § 561 beredtes Zeugnis ab. Wieder und wieder betont Baumgarten hier, wie wenig es der Absicht des Ästhetikers entspreche, »durch Absonderung wegzuschneiden« (*amputare per abstractionem*), »auszulassen« (*omittere*), »abzuschneiden« (*praescindere*); dass jede unwillkürliche Verstümmelung des

ßigkeit unendlich viel komplexeren Rohmarmor hat die Kugel aber den Vorteil einer fasslichen Form; einer Form zudem, die mit ihrer Oberfläche ein größtmögliches Volumen umschließt. Im marmornen *globus* verwirklicht sich mithin jenes Ideal der »abgerundeten Kürze« (*brevitas rotunda*), zu dem Baumgarten bereits im wichtigen § 166 der *Aesthetica* findet, auf der Suche nach einer goldenen Mitte zwischen verschwenderischem Überfluss und Lückenhaftigkeit des Denkens.[127] Aus der dortigen Definition der idealen Kürze lässt sich indes nicht nur schließen, dass das Marmorkugel-Gleichnis für das ›Verlustgeschäft‹ der Logik ebenso paradigmatisch ist wie für den ästhetischen (Erkenntnis-)Prozess:[128] Das menschliche Denken kommt

Gegenstandes mithin nur dem Umstand geschuldet sei, dass die (menschlichen) Kräfte zur vollständigen Darstellung nicht ausreichten (»neque tamen vires sufficiunt ad omina […] exhibenda«).

127 Zum § 166 s. o. III.1.1.2. Dass das Bild der Marmorkugel dem »zentrale[n] Begrif« der *rotunda brevitas* korrespondiert, erläutert auch der Kommentar von Mirbach (2007, 692). Gegenüber den entschieden an Baumgartens Formbegriff orientierten Rekonstruktionen (zu ihnen zählt auch Simon 2013; 2016) schießt Berndt gleichsam in die andere Richtung über das Ziel hinaus, wenn sie dem Marmorblock-Simile eine radikale Abwertung der Form und eine ›Apotheose der Formlosigkeit‹ abliest (Berndt 2020, 117: »Baumgarten is concerned with the apotheosis of formlessness, not with form – neither with geometric spheres nor with classical sculpture.«) So verlockend Berndts Lesart für die Argumentation dieses Kapitels sich darbieten mag, sie verdankt sich einer kaum haltbaren Strapazierung des lateinischen Textes. Denn Berndts Übersetzung des § 560 unterschlägt die Tatsache, dass Baumgarten zwar die Einbuße an Material als einen bedauernswerten Verlust kennzeichnet, in der ihm eigenen, quantitativ-berechnenden Weise aber den durch die Form geleisteten Gewinn an Fasslichkeit dennoch als ein gutes Geschäft verbucht. Der im Formprozess gewonnene »Preis der Rundheit« (*pretium rotunditatis*) wird nämlich explizit als »höher« (*maius*) bezeichnet als der zu zahlende Preis der verlorenen Materialfülle. Berndts Paraphrase »›one cannot produce a marble globe out of irregularly shaped marble, at least not without such a loss of material that the price of roundness will be quite high‹« (Berndt 2020, 114) überspielt diese eindeutig zugunsten der Form ausfallende Rechnung, um stattdessen zu behaupten, Baumgarten präsentiere den unbehauenen Stein als ästhetisches Ideal schlechthin (»In the unhewn stone, Baumgarten does not want to round off anything or bring anything into a form even if the sublimity of the phenomenon that arises from this abstention exceeds the human powers of comprehension.«; Berndt 2020, 114–115). Solcherlei Erhabenheitsästhetik lässt sich aber mit dem starken Formbegriff, der Baumgartens Begriff der Schönheit (*pulcritudo*) implizit ist, nicht vereinbaren. Dass der auch von Berndt als zentral begriffene § 564 im Anschluss an das Marmorkugel-Gleichnis die *pulcra forma* als erstrebenswertes Ergebnis der Bearbeitung sinnlich-überreicher Materie (*silva, chao et materia*) präsentiert, zeugt davon zu genüge. Dennoch sind Form und Schönheit, anders als die systematisch-philosophischen Rekonstruktionen der Baumgarten'schen Ästhetik mitunter suggerieren, durchaus keine unskalierbaren Größen. Wie am Postulat des *adaequatum cogitandi genus* (Aesth. § 163) im Abschnitt XIII über die Kürze deutlich wird, übersetzt Baumgartens *ars analogi rationis* vielmehr, die leibnizianische Terminologie des Absoluten und Perfekten unterlaufend, das *aptum*-Prinzip der antiken Rhetorik in eine Denkstillehre, der eine notorisch diffizile Ökonomie der Reichtumsmaximierung zugrunde liegt.

128 Dies betont, im Anschluss an Schweizer (1973, 71), Mirbach 2007, LXII.

ohne eine gewisse Reduktion der Überfülle der Welt buchstäblich nicht klar, nicht zur Klarheit. Dem Lob der im schönen Denken gebotenen Kürze lässt sich zugleich ablesen, dass die ›notwendige Abrundung‹ des Stoffes *in aestheticis* nicht mit jener Verstümmelung gleichzusetzen ist, als die Baumgarten das abstrahierende logische Denken beschreibt. Denn der § 166 bestimmt die *rotunda brevitas* präzisierend als »ganz erfüllte, gesättigte Kürze« (*brevitas plena et referta*).[129] Unmissverständlich wird damit auch die abgerundete Kürze jenem Prinzip der Saturierung unterstellt, das ich dem Abschnitt über den ästhetischen Reichtum (*ubertas aesthetica*) abgelesen habe und das in der ästhetischen Figurenlehre – als einer der unersättlichen Amplifikation – seine elokutionäre Ausformulierung findet.

Wie wenig die figürliche Analogik der Anreicherung geeignet ist, gestalthaft-schöne Formen hervorzubringen, hat die Lektüre der *Meditationes* herausgestellt: Dem Postulat der *aisthesis*-analogen Erfülltheit poetischer Darstellungen korrespondiert eine, nicht anders als gierig zu nennende, Rhetorik der *cumulatio*,[130] deren Äquivalenzprinzip unweigerlich ausufernde textuelle Listen produziert. Dass Baumgartens *ars pulcre cogitandi* – anders als der Vergleich mit der Bildhauerei suggeriert – auch dort, wo sie sich dem Ideal der *brevitas* verpflichtet, weniger amputierend als verdichtend operiert, und damit die Grenze von der schönen Form zur überfüllten Unform immer wieder zu überschreiten droht, vermag ein weiterer Blick auf den zweiten Teil der *Aesthetica* zu zeigen; insbesondere die Theorie der Tropen. Sie bildet das Kernstück jener »Logik der Prägnanz«, als die man Baumgartens Ästhetik treffend bezeichnet hat.[131] Mit der Betrachtung der ästhetischen Tropologie möchte ich diese Rekonstruktion abschließen. An ihr zeigt sich ein letztes Mal die ganze Ambivalenz einer Ästhetik, die *qua* Theorie der Aisthesis in der Überfülle des Sinnlichen zugleich ihr erstrebtes Ziel und ihre epistemologische Grenze findet.

---

129 Aesth. § 166: »Brevitatem omne pulcre cogitandi genus decentem, §. 160, plenam illam et refertam, §. 158, non mancam, non hiulcam […] uno nomine ROTUNDAM BREVITATEM dicere liceat« – »Wir wollen die Kürze, die dem schönen Denken jeder Art angemessen ist, jene ganz erfüllte, gesättigte Kürze nennen, die nichts vermissen lässt, keine Risse hat […] mit einem Wort: wir wollen sie die abgerundete Kürze nennen« (Übers. nach Schweizer 1973, 323). Baumgartens eigener Rückverweis auf den § 158 macht die so gefasste Kürze denn auch als adäquaten Ausdruck des *plenum atque perfectum cogitandi genus* kenntlich, der »vollständigen [wörtlich: erfüllten] und vollkommenen Denkungsart« (Aesth. § 158).

130 »Kurz«, fasst Baumgarten am Ende des Abschnitts zur Kürze (!) zusammen (Aesth. § 176): »Breviter: Para opes […] unde possunt exspectari, […] unde sumeris parum curaverim, […] para tu modo […]« – »In Kürze: Verschaffe dir große Vermögen, woher sie erwartet werden können. Woher du sie nimmst, mag mich weniger kümmern, doch verschaffe sie dir.«

131 Adler 1998, 21.

1.1.3.2 Tropus und Figur

Auch in der Lehre von der tropologischen Verdichtung des Denkens schließt Baumgartens *Aesthetica* direkt an seine frühen *Meditationes* über das Gedicht an. Kehren wir also noch einmal zu deren zentralen Paragraphen zurück: zur Entdeckung der detaillierenden *amplificatio* als dem schlechthinnigen Verfahren poetischer Darstellung. Baumgartens Nobilitierung der digressiven Liste zum Inbegriff von Poetizität mag überraschen. Sie ist aber, wie gesehen, konsequent. Denn sie folgt nicht nur dem in § XIX der *Meditationes* aufgestellten Postulat der merkmalssättigenden Individualisierung vorzustellender Gegenstände, sondern auch dem Prinzip der Reihe (*series*) oder Verknüpfung (*nexus*, *connexio*) sensitiver Vorstellungen, dem das sprachliche Artefakt nach Baumgarten seine spezifische Komplexität verdankt (Med. §§ 1–2).

Als Beispiel für die Konnexivität, die das Gedicht – als Text – zum Paradigma für die verdichtete Erkenntnis werden lässt, kann auch die in den *Meditationes* besonders hervorgehobene erste Ode des Horaz gelten. Von ihr ausgehend möchte ich die Baumgarten'sche Vor- und Darstellungstheorie als eine der figürlichen und tropologischen Verdichtung rekonstruieren.

Wie bereits an den epischen Katalogen demonstriert Baumgarten auch an der horazischen Lyrik in erster Linie die grundsätzliche Aufwertung des Bestimmteren gegenüber dem Allgemeinen, die sich aus der Einsicht in die Poetizität des Individuellen (Med. § XIX) ergibt:

> Cur in ea *atavi* pro maioribus, *pulvis olympicus* pro pulvere ludorum, *palma* pro praemio, *Lybicae areae* pro terris frugiferis, *Attalicae conditiones* pro magnis, *trabs Cypria* pro mercatoria, *mare myrtoum* pro periculoso, *luctans Icariis fluctibus Africus* pro vento, *vetus Massicum* pro vino generoso, *Marsus aper* pro fulmineo etc., nisi virtutis esset substituere conceptibus latioribus angustiores? (Med. § XX Anm.)

> Warum steht in ihr ›Ahnen‹ für Vorfahren, ›olympischer Staub‹ für Staub der Spiele, ›Palme‹ für Preis, ›lybische Plätze‹ für fruchtbare Gebiete, ›attalische Verhältnisse‹ für Überfluß, ›cyprischer Balken‹ für Handelsschiff, ›myrtenartiges Meer‹ für gefährliches Meer, ›der mit den ikarischen Fluten ringende Afrikus‹ für Wind, ›alter Massiker‹ für edler Wein, ›marsischer Eber‹ für mörderisches Tier usw., wenn es nicht verdienstvoll wäre, an die Stelle von weiteren Begriffen engere zu setzen? (Med. § XX Anm.).[132]

An die Stelle allgemeiner, abstrakter Begriffe setzt der poetische Text also lauter vor sinnlichen Merkmalen strotzende Konkreta. Der folgende § XXI der *Meditationes* bringt diesen Kunstgriff der veranschaulichenden Konkretisierung auf den Termi-

132 Zur Relevanz der Stelle vgl. auch Berndt 2011, 50, 2016, 193.

nus des Beispiels (*exemplum*).[133] Wie der Blick auf die ausführlich kommentierte Ode des Horaz indes zeigt, sind die Grenzen zum Tropus dabei fließend: Wenn der Dichter anstatt von ›Vorfahren‹ (*maiores*) von ›Großvätern‹ (*atavi*), anstatt von ›Preis‹ von ›Palme‹ spricht, operiert er offensichtlich mit synekdochischen, anschaulich-konkreten Einzelheiten für ein größeres Ganzes setzenden, Substitutionen. Tatsächlich begründet Baumgarten im 79. Paragraphen der *Meditationes* die Poetizität der ›uneigentlichen‹, tropischen Rede in ebendiesem Sinne damit, dass sie den Text mit »komplexen«, von konfuser Sinnlichkeit strotzenden Vorstellungen anreichern (Med. § LXXIX):

> Improprii autem termini, quum plerunque sint proprii repraesentationis sensitivae, tropi poetici: 1) quia repraesentatio per tropum accedens sensitiva est, hinc poetica, § 10, 11; 2) quia suppeditant repraesentationes complexas confusas, § 23.

> Da aber die uneigentlichen Ausdrücke meistens die eigentlichen Bezeichnungen für eine sensitive Vorstellung sind, so sind Tropen poetisch: 1. Weil die Vorstellung, die durch figürliche Umschreibung hinzutritt, sensitiv und damit poetisch ist, § 10, 11. 2. Weil sie [die Tropen], zusammengesetzte verworrene Vorstellungen verschaffen, § 23.

Entscheidend für das Verständnis jener »Logik der Prägnanz«, als die sich Baumgartens ästhetische Theorie ausnimmt, ist hier das leicht zu übergehende Wörtchen *accedens* (»hinzutretend«): Offensichtlich, so zeigt sich daran, denkt Baumgarten die tropische ›Substitution‹ von Begriffen durch sinnlich-prägnante Vorstellungen (*repraesentationes complexas confusas*) weniger als Ersetzung, denn als bereichernde Ergänzung. Die Leistung der in § XXI zitierten Ode besteht mithin darin, eins ums andere Mal mit dem weiteren Begriff *zugleich zusätzlich* ein diesen an sinnlicher Prägnanz überschießendes Konkretum zu evozieren.

Dabei wird am horazischen Beispiel indes auch klar, dass diese Individualisierung sich nur scheinbar dem Ideal der Anschaulichkeit verpflichtet, wie dies die tradierte Konzeption der ›uneigentlichen‹ als einer ›bildlichen‹ Rede nahelegt.[134] Tatsächlich prunkt das *carmen* des Horaz in erster Linie mit poetischer Erudition; gibt also seinen Rezipient:innen weniger zu *sehen* als zu *verstehen*. So handelt es sich, um nur ein Beispiel aufzugreifen, bei der tropischen Rede vom ›olympischen Staub‹ (anstatt, nach Baumgarten, vom ›Staub der Spiele‹) weniger um eine unmit-

---

133 Zum Beispiel s. o. Kap. III.1.1.3.1. Wie gesehen besteht seine genuin poetische Leistung darin, zur Erklärung einer allgemeinen, also wenig bestimmten Vorstellung, eine konkrete, d. h. um ein Vielfaches bestimmtere Vorstellung anzuführen (Med. § XXI).

134 Auf diese Konzeption verpflichtet Paetzold Baumgartens Tropentheorie, wenn er den im § 79 der *Meditationes* Baumgartens *significatus improprius* mit »eine uneigentliche (bildliche) Bedeutung« übersetzt (Med. LXXIX; Paetzold 1983, 65).

telbare, lebhafte Veranschaulichung als um eine intertextuelle Referenz auf das kulturelle Gedächtnis der Odendichtung, namentlich die Siegeslieder des Pindar.[135] Die poetische Kunst des Individualisierens gestaltet sich mithin als eine Kunst der gelehrten ›Vertextung‹, der allusiven Verknüpfung von Vorstellungen mit weiteren, umso merkmalsreicheren, zu einer möglichst gehaltvollen Textur.[136]

Indem die *Meditationes* den Tropus dergestalt einer (Ana-)Logik der textuellen Verknüpfung unterstellen, nehmen sie präzise die Konzeption der *comparatio* in der *Aesthetica* vorweg. Die *figura princeps illustrantium* wird dort nämlich – im weiten Sinne (*comparatio latius dicta*) – als Substitution *oder* Verbindung zu denkender Dinge gefasst (»substitutio illius pro hac pulcre cogitanda, vel coniunctio illius cum hac«; Aesth. § 734). Zwischen der Ersetzung der analogisch in Beziehung stehenden Relata und ihrer sequenziellen Verknüpfung, zwischen Tropus und Figur, wird also nicht kategorial unterschieden.[137] Wie auch der folgende Paragraph deutlich macht, betrachtet Baumgarten die *substitutio* vielmehr als Variante derselben, komparativ-steigernden Methode textueller Verdichtung, deren Motto bereits in den *Meditationes* lautete: nicht nur eines, sondern mehrere vorstellen (*cum repraesentando uno repraesentare similia*).[138] Das bedeutet nichts anderes, als dass der ästhetischen Vor- und Darstellungslehre zufolge noch im einstellig-substitutiven Tropus die zwei- oder mehrstellige Figur der *comparatio* steckt. Und tatsächlich ist genau diese Prägnanz

---

135 Ganz ähnlich handelt es sich bei den allermeisten der von Baumgarten aufgeführten Beispiele tropischer Individualisierung um gelehrsame Zitate kulturellen Wissens. Dieses bildet die unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis der Ode.

136 Dass Baumgarten »die traditionellen Modelle von Evidenz durch ein Modell komplexer Textualität, ja geradezu enzyklopädischer Intertextualität [ersetzt]«, beobachtet auch Berndt 2011, hier: 64.

137 Vgl. Aesth. § 735 (*comparatio latius dicta*), der mit der geradezu beiläufigen Bemerkung schließt, man könne bei der *comparatio* im weiteren Sinne (anstatt ähnliche Elemente zu verbinden) auch das eine durch das andere ersetzen (»Potest et eorundem unum cogitando substitui pro altero«, Aesth. § 735). Die Definition des Tropus in § 781 nimmt ebendiese Konzeption von der Figur her wieder auf, wenn sie den »tropus« als »substitutio termini comparationis pro subiecto eiusdem non inelegans« – »nicht ungeschmackvolle Einsetzung des Hauptbegriffs der Vergleichung anstelle des Subjekts« bestimmt (Aesth. § 781).

138 Die Figurenlehre der *Aesthetica* übersetzt dieses Ideal der *ubertas* in die ihm korrespondierenden Verfahren analogischer Stoff-Anreicherung. Dass Baumgarten diese Verfahren im Einklang mit der rhetorischen Terminologie *lumina* nennt und das ihnen gewidmete Kapitel entsprechend mit *lux aesthetica* überschreibt, ändert nichts an der Tatsache, dass es sich auch bei den ›lichtenden‹, illuminierend-illustrierenden Figuren um *extensiv* klärende handelt, mithin um Figuren der quantitativen Anhäufung. Auf die Spannung zwischen der Lichtmetaphorik, mit der Baumgartens Denkkunst sich in die Tradition der Aufklärung stellt, und der theoretischen Konzeption des poetischen Textes als eines möglichst verdichteten Gebildes macht auch Berndt (2011, 64) aufmerksam, deren Rekonstruktion des Attributs »clarus« als Bezeichnung für die »Opazität« des Gedichts mitunter indes zu allzu brachialen ›Übersetzungen‹ der Baumgarten'schen Terminologie tendiert.

des uneigentlichen Ausdrucks der springende Punkt von Baumgartens Theorie der Tropen: »Omnis tropus, quem definivi«, bestimmt Baumgarten in § 784 der *Aesthetica*, »est FIGURA, sed CRYPTICA, cuius genuina forma non statim apparet, quoniam est figura contracta per substitutionem, § 782« – »Jeder Tropus, den ich als solchen definiert habe, ist eine FIGUR, aber eine VERBORGENE, deren echte Form nicht sogleich in Erscheinung tritt, weil sie ja eine durch die Ersetzung verkürzte Figur ist«. Die tropische Substitution wird hier als ein Verfahren der Verdichtung kenntlich gemacht, als ›Kontraktion‹ mehrerer Elemente in einem Ausdruck.[139] Einen Terminus der scholastischen Logik borgend, umschreibt Baumgarten Tropen auch als ›auslegbare Figuren‹ (*figuras exponibiles*; Aesth. § 785).[140] Unschwer ist in dieser Bestimmung die Konzeption der vielsagenden, ein verborgenes Mehr enthaltenden Ausdrücke (*termini significatus praegnantis*) wiederzuerkennen, denen Baumgarten in der *Metaphysica* die »Emphaseologie« zuordnete (Met. § 517).[141] In der Tro-

139 Zu Recht hat Berndt darauf hingewiesen, dass Baumgarten mit dieser Annäherung von Tropus und Figur *sub specie similitudinis* unter dem Begriff der *comparatio* jene notorische Nähe von Metapher (*translatio*) und Gleichnis (*simile*) aktualisiert, die in Quintilians Tropenlehre ihre berühmteste Formulierung gefunden hat (Quint. inst. VIII,6,8; Berndt 2011, 62). Demnach handelt es sich bei der substituierenden Metapher um einen verkürzten Vergleich (*brevior similitudo*): »*comparatio est, cum dico fecisse quid hominem ut leonem; translatio, cum dico de homine, leo est*.« – »Eine Vergleichung ist es, wenn ich sage, ein Mann habe etwas getan ›wie ein Löwe‹, eine Metapher, wenn ich von dem Manne sage: ›er ist ein Löwe‹«; Quint. inst. VIII,6,9. Nicht weniger einschlägig für Baumgartens *ars pulcre cogitandi* dürfte die Erläuterung gewesen sein, die Erasmus im Cap. XIX des ersten Buches *De duplici copia* gibt, wo er das Gleichnis (*similitudo*) als »ausgefaltete« (*explicata*) Metapher auf Ciceros Begriff der *collatio* bringt, um diese zugleich in unmittelbare Nähe zur Allegorie zu rücken (»*Similitudo est explicata et ad rem accommodata metaphora, quam Cicero vocat collationem: ›totus excanduit ira‹ metaphora est; ›non aliter quam ferrum igni incandescit, ita ille per iracundiam toto vultu inflammatus est‹ collatio est. Itaque quod aestus Euripi comparat inconstantiae comitiorum similitudo est; quod ait ›quantos aestus habet‹ allegoria est; ›aura rumoris‹ metaphora est.*«) Die einschlägige Relevanz der *collatio* für Baumgartens ästhetische Theorie hat Berndt (2016, 187–190) hervorgehoben, freilich ohne Bezug auf Erasmus. Tatsächlich aber liegt bei Erasmus genau jene tropologische Konfiguration vor, die, wie sich gleich noch näher zeigen wird, im Zentrum von Baumgartens Kunst des verdichteten Denkens steht.

140 Vgl. zum scholastischen Terminus der *propositio exponibilis* als einer »in verborgener Weise zusammengesetzt[en]« (*cryptice composita*) die Hinweise bei Mirbach 2007, 1041. Der *Tractatus exponibilium* des Ps.-Petrus Hispanus definiert: »*Propositio exponibilis est propositio habens obscurum sensum expositione indigentem propter aliquod syncategorema explicite positum vel in aliqua dictione inclusum*«; Kretzmann (1982, 215, Anm. 17) übersetzt: »An exponible proposition is a proposition that has an obscure sense requiring exposition in virtue of some syncategorema occurring either explicitly or included within some word«.

141 Vgl. zur Emphase, bei der Verborgenes (*aliquid latens*) aus dem Gesagten herausgeholt wird (*eruitur*; Quint. inst. IX,2,64) vgl. oben, III.1.1.1. Dass diese Idee der Prägnanz in Baumgartens Tropologie am Werk ist, zeigt seine Verwendung des Verbs *eruere* in § 785 [Herv. SDA]: »Si ex termino comparationis, qui solus in tropo cogitatur explicite, significatus proprius, **eruas** omissum sub-

pologie der *Aesthetica* findet diese Lehre von den mehrumfassenden Ausdrücken ihre systematische Entfaltung.[142] Demnach verbergen sich in jedem Tropus, verdichtet und zusammengezogen, jene komparativ Ähnlichkeiten heranschaffenden Figuren, denen sich die strotzende Fülle des poetischen Textes (und der ihr analogen sinnlichen Erkenntnis) verdankt.[143] Daran, dass Baumgarten in seiner Definition des Tropus das ›Auslegen‹ (*exponere*) der »kryptischen« oder impliziten zu expliziten Figuren als »Vernachlässigung der Liebe zur Kürze« bezeichnet (Aesth. § 785: »neglecto brevitatis amore […] TROPUS EXPONITUR«), zeigt sich dabei Entscheidendes: Offenbar handelt es sich bei den zu Tropen zusammengezogenen Figuren um Verfahren gelungener *brevitas*. Tatsächlich also meint das ästhetische Ideal der abgerundeten Kürze durchaus kein notwendiges Wegschneiden des Überschüssigen (wie das skulpturale Gleichnis der Marmorkugel suggeriert). Vielmehr macht die Konzeption des Tropus deutlich, dass Baumgarten die wünschenswerte, »erfüllte und gesättigte Kürze« (*brevitas plena et referta*; Aesth. § 166) als Resultat

---

iectum comparationis, significatum improprium et hoc, neglecto brevitatis amore, explicite manifestoque penes terminum comparationis cogites […] TROPUS EXPONITUR« – »Wenn du aus dem Hauptbegriff der Vergleichung, der allein in einem Tropus, als eigentliche Bedeutung, ausdrücklich gedacht wird, das ausgelassene Subjekt der Vergleichung, die uneigentliche Bedeutung, ermittelst [wörtl.: ausgräbst] und dieses, unter Vernachlässigung der Liebe zur Kürze, ausdrücklich und als Offenbares bei dem Hauptbegriff der Vergleichung mitdenkst […], dann WRID DER TROPUS AUFGEKLÄRT.«

142 Aesth. § 786: »Metaphoram exponens habebis manifestam assimilationem, §. 735. Synekdochen exponens videbis comparationem maioris et minoris. Est ergo vel ADSCENDENS SYNEKDOCHE, vel DESCENDENS, §. 742. Expone ironiam: habebis antithesin, §. 763. Metonymia denique resolvetur in aliquam comparationem strictius dictam. §§. 773, 782. Quicquid itaque de figuris commemoratis huc usque dictum est. §§. 730–779. illud ut de tropis, earum crypsesi, repetamus, non est necesse.« – »Wenn du eine Metapher aufklärst, wirst du eine offenbare Verähnlichung haben. Wenn du eine Synekdoche aufklärst, wirst du eine Vergleichung des Größeren und des Kleineren erblicken. Sie ist dann also entweder eine AUFSTEIGENDE oder eine ABSTEIGENDE SYNEKDOCHE. Kläre die Ironie auf und du wirst eine Entgegensetzung haben. Die Metonymie schließlich wird in irgendeine Vergleichung im engeren Sinne aufgelöst werden. Was also über die bisher angeführten Figuren gesagt worden ist, von dem ist nicht notwendig, daß wir es nun in bezug auf die Tropen und die Verborgenheit der Figuren in ihnen wiederholen.« Was an dieser Stelle der Tropenlehre nicht zuletzt deutlich wird, ist, wie untrennbar in Baumgartens *ars pulcre cogitandi* Produktions- und Rezeptionsästhetik miteinander verschränkt sind.

143 Wenn Baumgarten diesen Grundgedanken – das kryptisch-figürliche Operieren der Tropen – als eine Übersetzung der Logik in die Ästhetik kenntlich macht (eine Übersetzung, die freilich als ›unbequeme‹ (*incommod*[*a*]), ja barbarische (*barbara*[]) markiert ist; Aesth. § 785), dann folgt er darin, wie Anselm Haverkamp (2002b, 16) gezeigt hat, allen voran John Milton, der in seiner an Ramus orientierten *Artis logicae plenior institutio* (1672) den Dichtern und Rednern die *crypsis methodi*, die Verbergung (*dissimulatio*) der Methode zuweist, und damit Baumgartens Import der verborgen zusammengesetzten *propositio* in die Ästhetik vorwegnimmt (Milton 1982 [1672], VIII, 395).

eines rhetorischen Verdichtungsprozesses denkt: Reduktion ist hier Konzentration. Die nur an der Oberfläche einstellige *substitutio* von Wörtern oder Vorstellungen im Tropus ist *das* Paradigma einer als Zusammendrängung gedachten Prägnanz. Wie das der optimalen Kürze zugeordnete *genus cogitandi* (Aesth. § 158) ist der Tropus *plenus atque perfectus*, strotzend voll und durchgearbeitet. Damit erscheint er als mikrostrukturelles Pendant zum Gedicht, verstanden als ein poietisch zur Prägnanz gebrachtes Gebilde.

Die herausragende Poetizität der von Baumgarten in den Fokus gerückten horazischen Ode, so lässt sich vor diesem Hintergrund folgern, liegt darin, dass wir es mit der syntaktischen Verknüpfung einer langen Reihe von uneigentlichen, d. h. ihrerseits analogische Verknüpfungen enthaltenden, Ausdrücken zu tun haben. Das Gedicht zeigt sich hier als eine buchstäbliche Textur, ein Gewebe oder Gespinst querverstrebter Verknüpfungen. Der analogische *nexus* des Syntagmas, dessen prototypische Erscheinung uns zuvor in Gestalt der Liste begegnete, wird durch die mit impliziten Analogien (*comparationes*) vollgestopften Tropen im poetischen Text regelrecht potenziert.

Tatsächlich findet Baumgartens Figurenlehre auch für diese Art der potenzierten textuellen Verdichtung im Repertoire der rhetorischen *elocutio* einen alten Namen: denjenigen der Allegorie.[144] In ihr kulminiert die Lehre von der tropologischen *contractio*, die der Abschnitt XLVII der *Aesthetica* ausformuliert.

Zurückverweisend auf die Definition des Tropus als eines Lieferanten komplexer, d. h. implikationsreicher, Vorstellungen, erklärt Baumgarten schon in den *Meditationes* (Med. § LXXXV):

> Allegoria, cum *metaphorarum connexarum* sit *series*, in ea et repraesentationes singulae poeticae, § 79, et maior nexus, quam ubi heterogeneae confluunt metaphorae. Ergo *allegoria admodum poetica*, § 65, 8.

> Da eine ALLEGORIE eine *Reihe verbundener Metaphern* ist, so enthält sie sowohl einzelne poetische Vorstellungen, § 79, als auch eine größere Verknüpfung als wenn verschiedenartige Metaphern lediglich zusammenfließen. Folglich ist *die Allegorie besonders poetisch*, § 65, 8.

---

144 Seit jeher kennzeichnet die Allegorie, dass sie auf der notorisch fließenden Grenze zwischen Tropen und Figuren steht; ja diese Grenze gleichsam ausmacht. Als *permutatio* trägt sie schon in der Herennius-Rhetorik (rhet. Her. IV,34,46) die Intensivierung der tropologischen *mutatio* (Vertauschung) im Namen, die der Allegorie bei Baumgarten ihre Sonderstellung im System der ästhetischen Figurenlehre einträgt. Die Forschung zur Allegorie hat spätestens seit der intensiven Rezeption von Benjamins Trauerspielbuch und de Mans *Allegorien des Lesens* unüberblickbare Ausmaße angenommen. Vgl. einführend Freytag 1992 sowie (weiterführend) Haverkamp und Menke 2010. Haverkamp 2002a hat an Baumgartens Ästhetik die Allegorie als *figura cryptica* schlechthin lesbar gemacht.

Durch ihren *maior nexus*, die innigere Verbindung der Wörter, hebt sich die Allegorie von der bloßen Kombination heterogener Metaphern ab und avanciert zum Extremfall einer dichten Textur.[145] Die *Aesthetica* folgt dieser Beförderung der Allegorie zum poetischen Verfahren *par excellence*. Baumgarten fasst sie hier, präziser, als Ergebnis eines Wachsens (*crescere*) einzelner Tropen, wobei er dieses Wachstum in zwei Arten unterteilt (Aesth. § 801): Einerseits kann der Tropus »der Ausdehnung nach« wachsen; das ergibt die Allegorie als »cuiuscunque tropi continuatio« (»Fortführung eines welchen Tropus auch immer«). Andererseits lässt sich ein Tropus auch in »Stärke« oder Intensität (»*intensive*«) steigern, nämlich durch ein Mehr an Auslassung und Verbergung, das den Implikationsreichtum der uneigentlichen Rede vergrößert. Baumgarten beschreibt diese allegorische Intensivierung (»*intensio*«) des Tropus als eine komplexe interne Multiplikation, bei der das ungenannte, im Tropus implizite Subjekt des Vergleichs unter der Hand (»plötzlich und stillschweigend«) in ein anderes übergeht.[146] Das Resultat einer solchen tropologischen Schattenwirtschaft, den »innerlich duplizierten oder in allem multiplizierten Tropus« (»tropus [...] interne duplicatus, vel omnino multiplicatus«) nennt Baumgarten »METALEPSIS« (Aesth. § 801).[147]

---

145 Vgl. zur Rolle der Allegorie als »Masterfigur« von Baumgartens Dichtungstheorie Berndt 2011, 63; bereits Paetzold (1983, XXXIII) fasst in seinem Vorwort zu den *Meditationes* nüchtern zusammen: »Die Allegorie deutet Baumgarten als ›Reihe verbundener Metaphern‹ (*series connexarum metaphorarum*). Sie ist daher gewissermaßen potenziert poetisch: Erstens ist sie poetisch, weil schon die Einzelmetapher poetisch ist. Zweitens kommt bei ihr noch das Moment der Verbindung hinzu, wodurch die Komplexität wächst.«

146 Aesth. § 801: »[...] quando non unicum solum et immediatum subiectum comparationis omittitur et occultatur, substitutio per tropum termino comparationis, sed ille ponitur comparationis terminus, ex quo debeas, exponendo tropum, eruere primo certum aliquod subiectum comparationis, quod dein, quam primum erutum ac inventum est, nunc demum expositio repetita pandentem subiectum illud comparationis, quod primario nunc cogitandum, et extra tropum explicite ponendum proprieque significandum fuisset.« – »wenn nicht nur ein einziges und unmittelbares Subjekt der Vergleichung ausgelassen und verborgen wird – mittels des Tropus ersetzt durch den Begriff der Vergleichung –, sondern ein Begriff der Vergleichung gesetzt wird, aus dem du, in der Offenlegung des Tropus, wohl zuerst irgendein bestimmtes Subjekt der Vergleichung herausbringen mußt, das dann aber, sobald es herausgebracht und gefunden ist, sogleich übergeht in einen neuen und wieder stilschweigenden Grund des Verhältnisses, der nun erst, in einer wiederholten Offenlegung, jenes Subjekt der Vergleichung offenbart, das nun an erster Stelle zu denken ist und außerhalb des Tropus hätte ausdrücklich gesetzt und in eigentlicher Weise bezeichnet werden müssen.«

147 Er tut dies in demonstrativ metaleptischer Übernahme des Terminus (›Übernahme‹, *transsumptio*, ist der lateinische Name der Metalepsis) aus der Passage über die Metonymien (Aesth. § 796). Wörtlich bedeutet der *in rhetoricis* »extrem unterschiedlich definiert[e]« griechische Terminus (Burkhardt 2001, Sp. 1087) so viel wie die lat. *mutatio* (als die in den römischen Rhetoriken der Tropus definiert wird): Austausch, Wechsel, Abänderung, Übertragung (vgl. LSJ s. v. »μετάληψις«).

Mit der Metalepse liegt also die komplexeste Form jenes ›dicht verknüpften Tropus‹ (*tropos contextus*) vor, als welcher die Allegorie bereits bei Quintilian gefasst ist (Quint. inst. IX,2,46). Die Relevanz dieser späten, gleichsam krönenden Entdeckung der Allegorie am Ende der ästhetischen Tropen- und Figurenlehre liegt auf der Hand: Die intrikate *troporum intensio* bildet *das* figürliche Modell für jene (viel) mehr zu verstehen gebende Textur, in der sich die sinnliche Erkenntnis als *poema* – als dichtes, versponnenes Geflecht von Vorstellungen – realisiert. Wie Baumgartens längliche Erläuterungen zur Metalepse vorführen, gestaltet sich die Entwicklung (*expositio*) einer solch verwickelten Figur als ein umständliches Entpacken unterdrückter und ineinandergreifender, oder in Baumgartens Worten: »ineinandergefalteter« (»complicatae«) Ersetzungen und Verschiebungen.[148] Dergestalt übersetzt Baumgarten unter dem Namen der Allegorie das logische Konzept

Für Baumgartens Griff zum Namen der Metalepse dürfte nicht zuletzt seine Verwendung in der aristotelischen Logik, genauer: im Kontext der hypothetischen Syllogistik, relevant sein: Aristoteles (APr. 45b17) beschreibt συλλογισμοὶ κατὰ μετάληψιν als solche Syllogismen, bei denen die Ausgangsthese durch eine andere Aussage ersetzt wurde (vgl. Striker 1979, hier insbes. 43).

148 Vgl. Aesth. §§ 801–805; insbes. § 804: »In primo § 789 exemplo habes synecdochen duplicatam 1) adscendentem totius pro parte, ulmorum pro virgis, et 2) descendentem inferioris pro superiori ulmearum virgarum pro quibusvis ligneis. In passere Catulli est, § 790, 1) metonymia signati pro signo, vel contenti pro continente, et deinde 2) synecdoche partis pro toto. In illo: *Integritas tua te purgavit*, § 791, est metaphora et ironia complicatae. In primo § 794 exemplo est metalepsis primo metonymiam continentis pro contento, et dein synecdochen totius pro parte sistens, nisi omnes earum urbium cives fabros ferrarios, instar Cyclopum, iudicaveris. Quando pro: nunc meridies est, dicitur: *Nunc pecudes frigora captant*, habes metalepsin metonymiae, qua 1) contentum, phaenomenon rusticum, pro continente tempore et 2) contentum frigus pro continente aura ventove dicitur, nisi malis ultimum tropum synecdochen partis pro toto, dicere, quo pertinent tropus abstracti pro concreto, § 794, *Iove frigido*.« – »Im ersten Beispiel von § 789 hast du eine verdoppelte Synekdoche, 1) aufsteigend, indem sie das Ganze für einen Teil, die Ulmen für die Zweige, und 2) absteigend, indem sie ein Niedrigeres für ein Höheres, Ulmenzweige für was auch immer welche Hölzer setzt. Bei dem *Sperling des Catull* in § 790 gibt es erstens eine Metonymie, die das Bezeichnete für das Zeichen, oder das Enthaltene für das, worin es enthalten ist, und daher 2) eine Synekdoche, die einen Teil für das Ganze setzt. In jenem *Deine Unbescholtenheit hat dich entlastet* in § 791 [Cic. pro Lig. 1] finden sich ineinandergefaltet eine Metapher und Ironie. Im ersten Beispiel von § 794 gibt es zuerst eine Metalepse, die eine Metonymie dessen, worin etwas enthalten ist, für das Erhaltene und dann eine Synekdoche des Ganzen für einen Teil aufstellt, wenn du nicht alle Bürger dieser Städte, Zyklopen gleich, für Eisenschmiede halten willst. Wenn statt ›Nun ist es Mittag‹ gesagt wird: *Auch Tiere suchen jetzt schattige Kühle* [Verg. ecl. 2,8], hast du eine Metalepse einer Metonymie, durch die 1) das Enthaltene, eine Erscheinung des Landlebens, für die Zeit, in der sie enthalten ist, und 2) der Inhalt, die Kühle, für den Hauch oder den Wind, in dem sie enthalten ist, genannt wird, wenn du nicht lieber den letzten Tropus eine Synekdoche des Ganzen für einen Teil nennen willst, wohin ein Tropus, der ein Abgesondertes für ein Unabgesondertes setzt, gehört, wie *Der frostige Jupiter* [Hor. carm. I,1,25].«

eines verborgenen Operierens komplexer Schlussfiguren in eine Rhetorik des verdichteten Denkens. Das *poema*, in dem dieses implikationsgesättigte Denken zur Darstellung kommt, zeigt sich hier nicht zuletzt in seiner Schriftlichkeit: als ein verdichtetes Gewebe aus mehr oder weniger versteckten, nur in intensiven Lektüren zu entpackenden Verknüpfungen.

Gerade in der charakteristischen Dichte der Tropen-Häufung (*congeries*), die für Baumgarten die Allegorie ausmacht (Aesth. § 802), liegt dabei zugleich ihr notorischer Hang zur Dunkelheit: Es sei »schon klar«, beeilt sich Baumgarten seinem Lob des komplexitätssteigernden Tropen-Wachstums hinzuzufügen, »wie weit hier das Tor zur ästhetischen Finsternis offenstehen mag, wieviel Sorge man wohl dafür tragen muss, dass ein weithergeholtes Argument nicht eher als ein verdunkelndes denn als ein erhellendes erscheint«.[149] Wo sich die kompakte *substitutio* zur eng verknoteten Mischung verschiedenartiger Tropen (*miscela troporum diversi generis serie continuata*; Aesth. § 802) auswächst, droht immer auch die übersteigerte Verdichtung, die Opazität. Dass diese Gefahr im Falle der Metalepse besonders hoch sei, betont Baumgarten zu Beginn des § 804 noch einmal ausdrücklich, bevor er – unvermittelt – dazu übergeht, die »gelungenen Fälle« verkomplizierter Tropen umständlich zu exponieren: »Quem protendit tropum allegoria, nisi serio caveas, in turpem obscuritatem, intendit metalepsis § 801. Sed videamus bonas« – »Den Tropus, den die Allegorie, wenn du nicht ernsthaft auf der Hut bist, in hässliche Dunkelheit auseinanderzieht, verstärkt die Metalepse. Doch lasst uns gelungene Fälle betrachten«. Anstatt also die kritische Frage nach der Überschreitung der Prägnanz in die Opazität zu konfrontieren, wendet Baumgarten den Blick mit Entschiedenheit von der ›Pforte zur Finsternis‹ (*ianua in caliginem*) ab und auf die unproblematischen Beispiele. Die Entschiedenheit dieses längst eingespielten klassizistischen Abwehrmechanismus, ändert freilich nichts an der Tatsache, dass im Rücken von Baumgartens Theorie figürlicher Verdichtung die seit Quintilian notorische Gefahr der Allegorie wirksam bleibt: Zur drohenden Rätselhaftigkeit der ›schlüssellosen‹ *tota* oder *pura allegoria* (Quint. inst. VIII,6,14; Aesth. § 802) kommt – qua *nexus* – die Tendenz der kontinuierten Metapher, ihre Kontinuation über Gebühr auszudehnen und damit die unter der Hand vollzogenen Wechsel der Vergleichssubjekte in Unähnlichkeiten zerfallen zu lassen. So moniert bereits Quintilian (inst. VIII,6,50): »*Multi autem, cum initium tempestatem sumpserunt, incendio aut ruina finiunt, quae est inconsequentia rerum foedissima*« – »Viele aber beginnen mit einem Sturm, um mit einem Brand oder dem Einsturz eines Hauses zu enden, was eine grauenhafte

149 Aesth. § 802 »Iam clarus est, quanta hic pateat ianua in caliginem aestheticam, quanta sit opus cura, ne longius petitum videatur obscurantis potius, quam illustrationis argumentum«.

Inkonsequenz ist«.[150] Der in den zitierten Topoi der politischen Rhetorik hintersinnig vor Augen geführte Zug der Allegorie ins Ruinöse, in den Zerfall, ist das große Problem dieser Masterfigur der Mastertropen: Als *permutatio* (rhet. Her. IV,45–46) vermag die Allegorie, die in ihr verdichteten, impliziten *mutationes* bis zur vollkommenen Verkehrung des Sinns zu treiben.[151] Daran, dass Baumgarten in seiner Exposition der Allegorie über die Syllepse bis zur Katachrese, dem »weit hergeholten Tropus« (*tropus longius petitus*) gelangt, um diese als *cogitationum deformatio* energisch aus dem Bereich des schönen Denkens auszuschließen (Aesth. § 806), lässt sich diese problematische Unkontrollierbarkeit des verborgenen Tauschhandels ablesen, dem die Allegorie ihre überragende Prägnanz verdankt. Während die gelungene Metalepse, indem sie Gesuchtes (*longius petitum*) als Erhellendes (*illustratio*) erscheinen lässt (Aesth. § 802), gleichsam auf der Schwelle zur Dunkelheit verharrt, treibt die Katachrese das weit Herholen (*longius petere*) der Allegorie zu weit.[152] Einmal mehr begegnet uns hier, in Gestalt der *catachresis*, die Figur eines verheerenden Überschusses. An ihr zeigt sich die Crux von Baumgartens Lehre des figürlich verdichteten Denkens: Was an tropologischen Übertragungen in den allegorischen *nexus* eingeht, ›eingefaltet wird‹, ist dort, in der Krypsis der Kontraktion, einer unabsehbar fortwirkenden Verwandlungskraft anheimgegeben; einem Tauschhandel (*permutatio*), der sich über das Gebot der schlüssigen Konsequenz nur zu leicht hinwegsetzt.

Nirgends ist die Komplexion und Komplikation der Allegorie, wie sie bei Baumgarten zum Inbegriff poetisch verdichteter Darstellung wird, prägnanter gefasst als beim jungen Jean Paul. Im zweiten Bändchen seiner ersten Satirensammlung, den *Grönländischen Prozessen*, renommiert der anonyme Autor mit der »Ankündigung einer neuen Logik«. Diese soll die Grundbegriffe der Schlussfolgerungskunst, also die Verstandesoperationen der philosophischen Wahrheitsfindung, in ihnen »gleichgeltende[]« rhetorische Figuren übersetzen (II/1, 505). Für diese *translatio* der Logik in die Rhetorik gibt der Satiriker eine Kostprobe, die es buchstäblich in sich hat. Es handelt sich um die »Definizion des Sorites«, also des Haufen- oder Kettenschlusses (lat. *coacervatio*):

---

150 Vgl. zu Quintilians Warnung vor der katachrestischen Hybridität der tropischen Rede (Quint. inst. VIII,6,50: »*Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis tralationis, hoc desinas*«) bereits Kap. I.2.7.2.2, Anm. 169.

151 *Inversio* ist bei Quintilian (inst. VIII,6,44), der sich hier an Cicero (de orat. II,261–262) hält, denn auch der lateinische Name der Allegorie.

152 Dass sich die Metalepse an der Grenze zum Missbrauch bewegt, bemerkt auch Erasmus (»*Abusioni confinis est metalepsis*«; *De duplici copia* I, Cap. XXI). Baumgartens Ausführungen zur Allegorie scheinen nicht zuletzt mit Blick auf dessen Definition der Metalepse gesprochen; ein intertextueller Zusammenhang, der einer eingehenderen Betrachtung bedürfte.

> Ein Sorites ist eine Reihe von solchen Ähnlichkeiten, mit deren Anzahl man füglich ihre Entfernung wachsen läst. Eine solche Allegorie – so hätten die Alten den Sorites nennen sollen – gleicht einem sogenanten trojanischen und nur auf die römischen Tafeln ganz aufgetragnen, wilden Schwein, in welches man kleinere Thiere verbarg, in die man noch kleinere verbarg, bis endlich eine Nachtigal die Konklusion des wolschmekkenden Sorites machte. (II/1, 202)

Die Nähe dieser Allegorie der Allegorie zu Baumgartens Konzeption der Masterfigur verdichteten Denkens ist frappant: Nicht nur präsentiert sich die Allegorie hier als Figur der kettenförmigen Häufung (Sorites), als »Reihe« (Baumgarten: *series*) von »Ähnlichkeiten«, und entspricht damit genau dem Prinzip der analogischen Anreicherung, das Baumgarten seiner ästhetischen Figurenlehre zugrunde legt. Im charakteristischen ›Wachsen der Entfernung‹, das in Jean Pauls Identifikation von Sorites und Allegorie mit der fortgesetzten Verkettung der Ähnlichkeiten einhergeht, spiegelt sich die bei Baumgarten beschriebene Gratwanderung der metaleptischen *continuatio*, deren riskantes Operieren mit weit hergeholten Argumenten sie auf der Schwelle zur ästhetischen Dunkelheit situiert. Jean Pauls Text macht in der tropologischen Schattenwirtschaft der Baumgarten'schen Allegorie also das Modell des sophistischen Kettenschlusses sichtbar, dessen Kniff darin besteht, die Zwischenglieder der beliebig langen Schlusskette zu unterdrücken, um so mehr oder weniger kühne Gleichsetzungen vornehmen zu können.[153]

Recht eigentlich kongenial aber ist die Kostprobe von Jean Pauls neuer Logik in der sinnlichen Konkretion der so definierten Allegorie: Die witzige *translatio* der Figur in ihr anschauliches Sinnbild – ein vielfach gestopftes Wildschwein – macht die Allegorie als ebenjenes Verfahren der Verdichtung kenntlich, als das bei Baumgarten die Tropen und ihre allegorische *intensio* gedacht sind: Das direkt von Trimalchios Tafel importierte ›trojanische‹ Wildschwein[154] (ver-)birgt die mit ihm verketteten ›Ähnlichkeiten‹ in multipler Verschachtelung so in sich, dass seine Auslegung eine bis ins Gegenteil – zur poetischen Nachtigall – fortschreitende Reihe zutage fördert. In der gestopften allegorischen Wildsau hat die für Baumgartens

153 Zum Sorites als einer »Kette von Syllogismen […], in der alle Konklusionen außer der letzten unterdrückt sind: (*) ›Alle A sind M1, …, alle Mn sind B, …, Alle A sind B‹« und seiner Präsenz in der scholastischen Logik, auf die Baumgarten sich bezieht, vgl. Buldt und Schmidt 1995, insbes. Abschnitt 2.

154 Vgl. zum Vögel in sich bergenden *aper pilleatus* (Petr. 40,5) Kap. II.4.5.2. Tatsächlich erklären die Petron-Kommentatoren das gestopfte Wildschwein als Beispiel des bei Macrobius erwähnten »*porcus troianus*«, so genannt, weil es »trächtig mit anderen, in es eingeschlossenen Tieren [sei], wie das beühmte trojanische Pferd trächtig mit bewaffneten Männern war« (»*quasi aliis inclusis animalibus gravidum, ut ille Troianus equus gravidus armatis fuit*«; Macr. sat. 3,13,13). Zu ähnlichen Gerichten in der römischen Literatur vgl. u. a. Malits 2007, 86.

Ästhetik so zentrale Idee der Prägnanz ihr Inbild: Die *figura cryptica* der Allegorie wird hier als eine *satura par excellence* kenntlich gemacht.

Dabei lässt sich Jean Pauls Darstellung des gefüllten Tropus (einer *metaphora plena et referta*) zugleich die Crux der allegorischen Tropen-Konnexion ablesen: Bei aller Auslegung der verschachtelten Gehalte bleibt unexpliziert, wie der eine Ausdruck in den anderen überzugehen vermag. Die permutative Kraft des tropologischen Nexus, der die Allegorie ausmacht, ist das eigentliche, ungelüftete Geheimnis solcher figürlichen Verdichtung. Ich erinnere an dieser Stelle noch einmal an Quintilians mahnende Rede von der »*inconsequentia rerum foedissima*«, zu der das allegorische Syntagma tendiert (Quint. inst. VIII,6,50). Tatsächlich lässt sich der Lesart, die hier nur die »abscheulichste Inkonsequenz« der metaleptisch gesteigerten Allegorie verdammt sieht, eine emphatische *lectio difficilior* entgegenhalten: Erkennt man nämlich in der besagten ›Abscheulichkeit‹ (*foedus*, hässlich, grauenhaft)[155] zugleich die homonyme ›Verbindung‹ (*foedus*, *-eris*, n: Bündnis, Vertrag, Verbindung),[156] dann wird aus der »*inconsequentia foedissima*« der Allegorie eine ›höchst gebundene‹, ›verbundenste‹ Inkonsequenz. In dieser paradoxen Wendung wäre die Eigentümlichkeit der für Baumgarten so zentralen ›gemischten Tropenreihe‹ (*miscela troporum diversi generis serie continuata*; Aesth. § 802) auf den springenden Punkt gebracht.

Mit dem Blick auf die Konzeption der Tropen und ihrer Steigerung sind wir ins Zentrum von Baumgartens rhetorischer Denkkunst gelangt. In der Allegorie begegnet uns das figürliche Paradigma jener dichten, textuell organisierten Gespinsthaftigkeit, der das Gedicht seinen herausragenden Erkenntnisgehalt verdankt. Die Tropenlehre der *Aesthetica* erweist sich damit als konsequente Konkretisierung jener Logik der komplexitätssteigernden Prägnanz, die bereits in den *Meditationes* angelegt ist. Baumgartens Theorie der Tropen bestätigt mithin noch einmal, dass seine Ästhetik in erster Linie eine Lehre des Anreicherns, der maximalen textuellen Verdichtung des Denkens formuliert. Der neuralgische Punkt dieser Lehre des copiösen Denkens als Dichtens ist der Hang der *copia* zum Überschuss. Er wird im »Etc.«/»Exc.« von Baumgartens Beispielen ebenso manifest, wie im markierten Hang der Masterfigur Allegorie zur Dunkelheit. Wie die Paragraphen zur Allegorie zeigen, ist dem unteren Gnoseologen vollkommen »klar« (»iam clarus est«; Aesth. § 802), dass es vom Wachstum des Tropus zur Wucherung, von der gesteigerten Illumination zur Dunkelheit kaum ein Schritt ist. Baumgartens demonstrative Abkehr vom »Tor zur Finsternis« (Aesth. § 802) und Hinwendung zu den »guten« Metalepsen (»sed videamus bonas«;

---

155 Vgl. OLD s. v. *foedus*[1] (»offensive to the senses«, dem entspricht TLL s. v. *foedus* adi. 1 »*ingratus sensibus*«); die Etymologie des Adjektivs ist unklar.
156 Vgl. OLD s. v. *foedus*[2], verwandt mit *fido*, *fidus*, *fides*; sowie TLL s. v. *foedus* subst.

Aesth. 804) ist für die in diesem Kapitel zu skizzierenden ›Transformationen‹ von einschlägiger Bedeutung. Abermals begegnet uns in diesem Gestus das Ideal der schönen Form, an dem die Anreicherung des ästhetischen Stoffes im ersten Teil der *Aesthetica* ihre Grenze fand (§§ 560–564). Bei aller Nobilitierung der Fülle und des Reichtums (*ubertas*) als einer gnoseologischen Qualität eigenen Ranges ist der Baumgarten'schen Ästhetik mit dem Begriff der schönen Form zugleich ein Theorem der Begrenzung ebendieses Reichtums eingebaut. Salopp formuliert, geht es *in aestheticis* zwar nach dem Motto: *Je mehr, desto besser* – dennoch fällt die *voll*kommene Fülle des Sinnlichen dem Anspruch der Form- oder Gestalthaftigkeit zum Opfer. Die Ausführungen zur Allegorie lassen die Kehrseite dieses Klassizismus indes deutlich hervortreten: Im Rücken von Baumgartens Logik der Prägnanz, so zeigt sich hier, steht ein Schreiben, das den ästhetischen Imperativ zur Verdichtung – das Postulat, eine möglichst große Menge von Merkmalen anzuhäufen – so ernst nimmt, dass es die ›Pforte zur Dunkelheit‹ passiert und die schöne Form zugunsten eines Mehr des zu Verstehenden überschreitet. Dieses radikal verdichtete Schreiben begegnet uns in den Texten Hamanns und Jean Pauls.

1.2 Vom Stoff

Baumgartens herausragende Bedeutung für die transformierte Reemergenz der *satura* im 18. Jahrhundert ist zuallererst in seiner ›Entdeckung‹ des ästhetischen Stoffes (*silva*, *chaos*, *materia*) zu verorten. Mit dem undurchdringlich dichten fundierenden Fundus der menschlichen Seele steht im Zentrum der *ars analogi rationis* ein Stoffbegriff, oder vielmehr: die absolute Metapher eines Stoffes, dessen unbändige Überfülle zum Ideal der schönen Form in einer anhaltenden Spannung steht: Das A und O der ästhetischen Heuristik ist ein potentiell wildwuchernder Wald der Sinnlichkeit.[157] Als »Urstof« der Erkenntnis[158] wird diese *silva cogitandorum*, das sinnliche Archiv der individuellen Seele, im Fortgang des 18. Jahrhunderts zum ›Schöpfungsgrund‹ (*fundus*) einer poetischen Produktion, die ihre anthropologischen Prämissen beim Wort nimmt und es sich zur Aufgabe setzt, die waldigen Gründe der Aisthesis literarisch zur Darstellung zu bringen.[159] Herder hat

157 Daran, dass Meiers *Vernunftlehre* die »dunkele Erkentniß« als »das Chaos in der Seele« vorstellt, als den »rohe[n] Klumpen Materie, den die schöpferische Kraft der Seele bearbeitet, und aus welchem sie nach und nach alle klare Erkentniß zusammensetzt« (Meier 1762, § 195), lässt sich die poetologische Valenz dieses neuentdeckten Stoffes ablesen.
158 Meier 1762, § 161.
159 Vgl. zu dieser Entwicklungslinie Simon 2016b, 2017, insbes. 190–191 zu Karl Philipp Moritz, der sicherlich als einer der radikalsten Vertreter einer solchen aisthetischen Poetik gelten kann.

die Programmatik eines solchen Schreibens mit der ihm eigenen Nachdrücklichkeit formuliert: »Würde ein Mensch den tiefsten, individuellsten Grund seiner Liebhabereien und Gefühle, seiner Träume und Gedankenfahrten zeichnen können, welch ein Roman!«[160] Vor dem Hintergrund der hier vorgelegten Rekonstruktion der Baumgarten'schen Ästhetik ist es indes angezeigt, den enthusiastischen Ausruf in eine Frage zu verwandeln: Was für ein ›Roman‹ könnte jenen alle Fassungsvermögen sprengenden Überreichtum des Stoffes zur Darstellung bringen, mit dem Baumgartens *ars pulcre cogitandi* ringt? Damit ist die Frage nach der Faktur solcher Texte gestellt, welche die Leitsätze der ästhetischen Theorie ernster nehmen, als es dem aufklärerischen ›Schöndenker‹ Baumgarten lieb sein konnte. Wie gesehen, führt das grundlegende Postulat der ästhetischen Heuristik, so viel Stoff wie möglich anzuhäufen, schon bei Baumgarten zur Propagierung von literarischen Texturen, die mit dem Ideal schöner, anschaulicher Gestalthaftigkeit nur bedingt vereinbar sind. Es ist gerade das konsequent vertretene Primat des stofflichen Reichtums, die Sorge um die *satis locuples materia*, die Baumgartens Ästhetik zur wichtigsten theoretischen Grundlage für die literarischen Unformen der zweiten Jahrhunderthälfte macht.

Im nächsten Teil dieses Kapitels möchte ich die Voraussetzungen jenes saturierten Schreibens, als dessen Kronzeugen hier Hamann und Jean Paul figurieren, um einen weiteren, im engeren Sinne philologischen Aspekt erweitern: die eigentümliche ›Verselbständigung‹ des verschriftlichten Rohmaterials literarischer Produktion unter den Bedingungen der Genieästhetik. Auch dazu lässt sich freilich direkt an Baumgarten anknüpfen.

1.2.1 *locuples materia* – Baumgartens Ästhetik im Licht der Renaissance-Poetik

Baumgartens Aufwertung eines im Grunde formfeindlichen, chaotisch-wuchernden Stoffes, als dessen verdichtende Bearbeitung die poetische Produktion gedacht ist, hat noch eine andere, gleichsam konkretere Seite. Um sie zum Vorschein zu bringen, müssen wir noch einmal auf die cornucopische Rhetorik der Renaissance zurückkommen, in deren Tradition Baumgartens *ars pulcre cogitandi* steht. Wie der Blick auf den Abschnitt zur *ubertas aesthetica* zeigte,[161] attestiert Baumgarten den ›Denkgegenständen‹ (*res cogitandae*) im Idealfall eine spontane, von sich aus sich darbietende Fruchtbarkeit.[162] Offen blieb dabei indes die Frage, worin dieser pro-

160 Herder FHA IV, 365.
161 Vgl. oben III.1.1.2.
162 Baumgarten spricht von »obiecta […] ultro suas divitias offerentia« (Aesth. § 118).

liferierende Reichtum wurzelt. Von welcher Beschaffenheit sind die ästhetischen *res*, dass sie ihre Fülle (wie) von selbst entbinden? Der *copia*-Begriff der Renaissance-Rhetorik vermag darauf die Antwort zu geben. An ihm zeigt sich nämlich nicht zuletzt, dass die Idee der rhetorischen ›Fülle‹ den tradierten Dualismus von *res* und *verba* unterläuft:[163] Wie Terence Cave an Erasmus' Traktat *De duplici copia verborum ac rerum* herausgearbeitet hat, handelt es sich bei den rhetorischen *res* vielmehr um ›Redegegenstände‹ im emphatischen Sinne: um immer schon sprachlich verfasste, »in Sprache eingebettete« Sachen.[164] Auch und gerade hierin folgt die *ars pulcre* (*copiose*) *cogitandi* der *ars bene* (*copiose*) *dicendi*: Die *res cogitandae*, auf deren ästhetische Reichhaltigkeit Baumgarten pocht (Aesth. § 115), sind als ›zu denkende Sachen‹ ebenso wenig mit materiellen Gegenständen (*obiecta*; Aesth. § 18) zu verwechseln, wie die *res*, von denen die rhetorische Tradition spricht.[165]

Mit der potentiell überbordenden Fruchtbarkeit des aisthetischen Stoffes (*silva*), auf die Baumgarten seine Ästhetik gründet, schließt die Kunst des schönen Denkens damit zugleich an eine rhetorikgeschichtliche Entwicklung an, die für die hier zu beschreibende Reemergenz der saturierten Unform von einschlägiger Relevanz ist: die materielle Konkretisierung der Topik, d. h. jener Schatzkammer (*thesaurus*; ein weiteres Synonym der *copia*), deren reicher Bestand sich der topischen *ars inveniendi* verdankt. Mit ›Konkretisierung‹ ist der historische Prozess gemeint, in dessen Zuge sich der topische Fragenkatalog und sein System der argumentativ zu füllenden Leerstellen in einen »Vorrat ausgefüllter Formen« transformiert; in die heterogene Sammlung der im Lesen exzerpierten autoritativen Gemeinplätze (*loci communes*).[166] Diese inventorische Praxis erreicht mit der Renaissance einen historischen Höhepunkt. In den humanistischen *loci communes*-Sammlungen, jenen prallgefüllten Magazinen der Eloquenz, die über den barocken Polyhistorismus bis in die Frühaufklärung ihre fundamentale Rolle behaupten,[167] materialisiert sich die

---

163 Vgl. Cave 1979, 21. Dass bereits die römische Rhetorik in ihrem Ideal der *copia* von einer untrennbaren Verquickung der ›Sachen‹ und ›Worte‹ ausgeht, zeigt die oben zitierte Bemerkung aus Ciceros *Gespräch über den Redner*, die Fülle des Stoffes bringe die Fülle der Worte hervor (Cic. de orat. III,125: »*rerum enim copia verborum copiam gignit*«).

164 Cave 1979, 19–21; hier: 19.

165 In Aesth. § 18 warnt Baumgarten sehr explizit vor der Gefahr dieser Verwechslung, die er in der »angenommenen Bedeutung von ›Sache‹« (*ob receptum rei significatum*) begründet sieht. Auf die Insistenz dieser dennoch oft übergangenen Differenzierung hat Anselm Haverkamp wiederholt aufmerksam gemacht (zuletzt Haverkamp 2018, 264).

166 Vgl. zu diesem Prozess Barthes 1988, hier: 67; auch Berndt (2011, 31) berührt im Rahmen ihrer Überlegungen zur Darstellungslehre des 18. Jahrhunderts diese Entwicklung, verortet sie jedoch in etwas eilfertiger Verallgemeinerung bereits in den rhetorischen Schriften Ciceros und übergeht damit die einschlägige Relevanz der von Cave so eindringlich beschriebenen Renaissance-Rhetorik.

167 Vgl. Gessmann et al. 2009, hier: Sp. 673–674.

potentiell unendliche Fülle eines sprachlich verfassten Stoffes. Ann Moss beschreibt die Materialsammlung der Renaissance-*inventio* als »harvest of *res* [that] becomes a language capable of a limitless range of permutations and combinations.«[168] Diese Charakteristik kann nicht genug unterstrichen werden: Die *ubertas et copia dicendi*, der die Renaissance-Rhetorik sich verschreibt, verdankt ihren strömenden Überfluss der Materialisierung des gesammelten Stoffes zu einer unendlich fruchtbaren Schatzkammer von ›Wortdingen‹.[169]

Dass Baumgarten an diesen Stand der Renaissance-Rhetorik anschließt, legt sein Terminus der *locuples materia* (Aesth. § 128) nahe, der uns oben bereits als Synonym zur potentiell wildwuchernden *silva* begegnet ist. Denn das Adjektiv *locuples* (›reich‹, ›wohlhabend‹, ›fruchtbar‹) setzt sich zusammen aus *locus* und **pleo*, *plenus*, voll.[170] Die *locuples materia* bezeichnet also wörtlich genommen einen Fundus aisthetisch prägnanter *loci*. Von der darin kondensierten, für die *copia*-Rhetorik der Renaissance so zentralen Materialisierung der Topik zeugt die *Aesthetica* indes schon auf den ersten Blick, nämlich in der hypertrophen Faktur des von Zitaten strotzenden theoretischen Diskurses. Tatsächlich – dies haben die hier beleuchteten Passagen zu genüge gezeigt – begegnet der Text der *Aesthetica* dem philologischen Blick als ein prosimetrischer Wald antiker *loci*. Bei aller Vordergründigkeit der gnoseologischen Theoriebildung kann Baumgartens Ästhetik mithin die Züge einer ›topischen Poetik‹, einer »poetischen Inventionskammer«[171] nicht verbergen.[172] In dieser intertextuellen Faktur des Textes spiegelt sich dabei der hybride Fundus im Zentrum dieser Heuristik, den Baumgarten mit dem treffenden Namen *silva* apostrophiert. Die eigentümliche Konkretheit, die Baumgarten der Idee des Stoffes mit seiner Rede vom unermesslichen Wald (*silva quanta quanta*

---

168 Moss 1996, 112. Moss' wegweisende Studie hebt insbesondere die sprachliche Verfassung der als Exzerpte zusammengetragenen *loci* hervor: »Even when material is sought in the least verbal of intellectual disciplines, in mathematics and physics, [...] it is brought back in the form of textual excerpts. In the sample compositions Erasmus conjures from his ideal commonplace-book we enter a purely linguistic world of infinite and shifting variety, [...] a shattered universe of Latin literary texts.«

169 Mit dem treffenden Ausdruck »word-things« benennt Cave (1979, 34) die für das copiöse Schreiben grundlegende Verschmelzung von *res* und *verba*.

170 Vgl. OLD s. v. *locuples*.

171 Vgl. zum Begriff Plett 1994, 19–20.

172 Vgl. Dell'Anno 2018, hier: 48. Dagmar Mirbach sieht »hetero-intertextuelle Bezugnahmen [...] als Alleinstellungsmerkmal in der *Aesthetica*, und dort in Überfülle«. Sie erkennt darin eine gleichsam überzeugungsstrategische Notwendigkeit der im doppelten Sinne ›ästhetischen‹ Theorie. Vgl. Mirbach 2016, hier: 81. Tatsächlich herrscht in der Forschung, sieht man von Haverkamps vereinzelten Auseinandersetzungen mit den klassischen Motti der *Aesthetica* ab (Haverkamp 2016, 37–41, 2018, 261–262) nach wie vor eine weitgehende Ignoranz gegenüber der hypertrophen Intertextualität der Schrift.

sit) verleiht, den der Ästhetiker an- und auszufüllen habe (Aesth. § 166), zeigt sich vor diesem Hintergrund als Ausdruck ebenjener impliziten Materialisierung der *inventio* zur Anhäufung einer riesigen Masse verarbeitbarer sprachlicher *res*.[173]

In den verschriftlichten *thesauri* der humanistischen Textproduktion begegnet uns gleichsam das philologische Vorbild jener proliferierenden *silva*, als die bei Baumgarten der ästhetische Stoff im *fundus animae* gedacht ist. Die Affinität zwischen dem sinnlichen Stoff der Vorstellungen und den reichen Materialsammlungen der inventorischen Tradition[174] vermag ein Blick auf die Vorläufer der frühneuzeitlichen *loci-communes*-Sammlungen zu veranschaulichen, die Werke der sog. Buntschriftstellerei (Poikilographie). Zu deren wichtigsten Vertretern gehört Aulus Gellius, dessen umfangreiche *Noctes Atticae* ihre kompilatorische Genese nicht nur äußerlich erkennen lassen, sondern diese auch im Sinne einer Poetik des Exzerpts reflektieren (NA praef. 2–3): Aus dem, was auch immer ihm an Büchern in die Hände gefallen sei, habe er Erinnerungswürdiges undeutlich und durcheinander notiert (»*indistincte atque promisce annotabam*«). Die dergestalt (»*in excerpendo*«) generierte ›Unordnung der Dinge‹, der »*ordo rerum fortuitus*« (NA praef. 2), zu dem Gellius' »bunte, vermischte und gleichsam verworrene Lehre« (*varia et miscella et quasi confusanea doctrina*; NA praef. 5) sich bekennt, erhebt die undurchdringliche Fülle des textuellen Rohmaterials zum poetologischen Prinzip. Dass Gellius' *praefatio* neben anderen, auf bunte Mischung des Inhalts deutenden, Überschriften wie »(Füll-)Horn der Amaltheia« auch den Titel »Silva(e)« aufführt (NA praef. 5), sei dabei nicht übergangen: Tatsächlich handelt es sich beim Wald in seiner Doppelbedeutung von ungeordneter Fülle und Baumaterial um eine privilegierte Metapher für diese topischen Archive und Magazine. Mit ›bunt‹, ›vermischt‹ und ›verworren‹ sind die wesentlichen Charakteristika solch poikilographischer Stoffsammlungen benannt. Sie begegnen uns, unschwer zu erkennen, in Baumgartens Idee der aisthetischen *silva* als der chaotischen Materie des schönen Denkens wieder (Aesth. § 564).

Mit dem soeben vollzogenen Blickwechsel von der Innerlichkeit des *fundus animae* auf die lange Tradition der verschriftlichen Stoffsammlungen sind wir

---

173 Dass bereits Cicero in ebendiesem Sinne von der *silva rerum comparanda* spricht, die im rhetorischen Prozess geformt und figürlich illuminiert wird, macht die römische Rhetorik zur einschlägigen Vorreiterin von Baumgartens *ars pulcre cogitandi.* Vgl. Cic. de orat. III,103: »*qua re, ut ante dixi, primum silva rerum comparanda est* […]; *haec formanda filo ipso et genere orationis, inluminanda verbis, varianda sententiis*« – »Deshalb muss man sich, wie ich vorhin sagte, in erster Linie einen Vorrat an Sachwissen verschaffen […]. Diesem Material muss man Gestalt geben durch die Form selbst und die Redeweise, man muss ihm durch Worte Glanz verleihen und es durch gehaltvolle Sätze abwechslungsreich gestalten«; dazu Dell'Anno 2018, 40–41.

174 Einen erhellenden Überblick über die weit verzweigte Tradition der Stoffsammlung gibt Mayer 1998.

auf die andere wichtige Schiene des argumentativen Weges gelangt, der in diesem Kapitel zurückzulegen ist. Wie ich im Folgenden plausibilisieren möchte, lässt sich neben dem wachsenden Interesse am ›Abgrund‹ der Seele[175] als dem unerschöpflichen Stoffreservoir einer anthropologischen Literatur (oder literarischen Anthropologie[176]) eine zweite Entwicklung nachzeichnen, die für das, was ich als saturiertes Schreiben vor und um 1800 beleuchten möchte, von einschlägiger Bedeutung ist: das Sichverselbständigen der inventorischen Materialsammlung im Zuge einer zunehmenden Subjektivierung des lesenden, d. h. exzerpierenden Schreibens. Um diese Entwicklung wenigstens in ihren gröbsten Zügen zu skizzieren, ist ein weiterer Rückblick auf die Geschichte des verschriftlichten Rohmaterials literarischer Produktion notwendig.[177]

1.2.2 *quasi silva aut farrago* – Philologische Stoffsammlungen

Wie sich im Blick auf die Buntschriftstellerei eines Aulus Gellius andeutete, hat der immens fruchtbare sprachliche Stoff, wie er in der Gestalt humanistischer *thesauri* auch Baumgartens ästhetische Heuristik prägt, schon früh eigene Publikationsformate gefunden. Aus der *silva rerum*, dem regelgeleitet angehäuften Stofffundus der Rhetorik, entwickelt sich im Laufe der Zeit die waldige Unform vorzugsweise philologischer Gelehrsamkeit. Eine zentrale Rolle in der Karriere der gedruckten Stoffmasse spielt der Humanist Angelo Poliziano. Mit seinen *Miscellanea* (1489) revitalisiert Poliziano – im Anschluss an die Poikilographen Aelian und Gellius – eine durch bunte Vielfalt und stofflichen Reichtum gekennzeichnete Schreibweise weitläufiger Belesenheit, die über die Vorformen des modernen Essayismus[178] schließlich ins vermischte Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts führt. Frans De Bruyn hat Poliziano in diesem Sinne zum Ausgangspunkt einer Entwicklung genommen, die mit dem 18. Jahrhundert in die Entgrenzung der antiken *silva* – verstanden als Kompilation unterschiedlicher Materialien – zum ubiquitären Format miszellanen Schreibens mündet.[179] In Gestalt der aus England nach Deutschland übergeschwappten Flut vermischter Schriften (*miscellanies*) erlangt die ebenso heterogene wie hypertrophe Stoffsammlung im 18. Jahrhundert eine zeittypische Omnipräsenz.

175 Vgl. Herder FHA I, 684; zu Herders psychologischer Radikalisierung von Baumgartens ästhetischem Projekt Adler 1988, hier: 213–220, 1990; Simon 2013, 63–113; Menke 2014.
176 Vgl. zum Begriff Pfotenhauer 1987.
177 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Dell'Anno 2018, 53–61.
178 Vgl. dazu die Studie von Adam 1988.
179 De Bruyn 2001, 2013.

Indes übergeht De Bruyns Fokussierung auf die *silva* beim Blick auf die von Poliziano begründete Tradition gelehrsamer *mixta composita* ein in unserem Zusammenhang nicht unwichtiges Detail: Wenn der Autor der *Miscellanea* sein Buch als »*inordinatam istam et confusaneam quasi silvam aut farraginem*« apostrophiert, als »dieses unordentliche und verworrene Dickicht oder Mischmasch«,[180] dann deutet sich darin nämlich eine für die Geschichte der literarischen Unform eminente Konvergenz zweier (absoluter) Stoff-Metaphern an: Gleichwertig neben dem ›Wald‹ (*silva*) steht – als Ausdruck einer ungeordneten, verworrenen Unmenge an Material – Juvenals Variante der *satura*, das ›Mischfutter‹ (*farrago*). Von der anhaltenden Konjunktur des kulinarischen Allerleis als Metapher für Schriften vermischten Inhalts zeugen im 18. Jahrhundert Zeitschriftentitel wie derjenige der Quartalsschrift *Olla potrida* (Berlin 1778–1797),[181] benannt nach einem spanischen Eintopfgericht, aber auch das Beispiel von Rabeners *Hinkmar von Repkow Noten ohne Text* (1745). Die aus nichts als Anmerkungen bestehende Gelehrtensatire gibt sich gleich zu Beginn die Überschrift »Farrago libelli« und erklärt: »Ich weiß sie nicht nachdrücklicher zu übersetzen als durch das Wort, *Mischmasch*; und dieses zeigt meinen Lesern auf einmal an, was sie, in diesen Noten ohne Text, zu suchen haben.«[182]

Parallel zur und eng verbunden mit der Publikationsgeschichte der *silva*, die von der Renaissance-Philologie bis zum journalistischen ›Blätterwald‹ der Zeitschriften führt, verläuft also die Karriere des literarischen Potpourris, in dem die Charakteristik der *satura* fortlebt. Ihren wichtigsten Vertreter hat diese Tradition in Michel de Montaigne: Als selbsterklärtes »fricassée«[183] und »galimafrée de divers articles«[184] erheben Montaignes *Essais* die der *satura* angestammte kulinarische Metaphorik zum Inbegriff einer einzig durch die individuelle Lektüre des Autors geprägten Kompilation.[185] Wie Wolfgang Adam gezeigt hat, fungiert Montaigne noch für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als großes Vorbild eines vermisch-

180 Vgl. zu Polizianos Programmatik des bunten und vermischten Schreibens auch Fitzgerald 2016, hier: 157.

181 Die Ausgaben sind einsehbar unter https://de.wikisource.org/wiki/Olla_Potrida (7. Dezember 2021).

182 Rabener 1751, 224; vgl. zu Rabeners Satire Košenina 2003, 268–269; Dembeck 2008, 150–153.

183 Montaigne [1992] 1588, III, 13 (*De l'expérience*).

184 Montaigne [1992] 1588, I, 46 (*Des Noms*); vgl. auch die Hinweise in Kap. II.1.6, Anm. 134.

185 Die zentrale Vermittlerrolle Montaignes für die Transformation der *satura* in der Neuzeit hat das theoretische Kapitel dieser Arbeit beleuchtet (vgl. Kap. I.2.7.2.1). Die kulinarische Metaphorik, die Montaigne selbst zur Charakterisierung seines Schreibens verwendet, wird von den Kritikern eines solchen, genuin intertextuellen Essayismus, auf wirkungsvolle Weise aufgegriffen. So moniert Ben Jonson, seinerseits Autor eines Commonplacebooks mit dem Titel *Timber* (Bauholz), an den Essayisten seiner Zeit (Jonson 2000 [1641], 103): »These, in all they write, confesse still what bookes

ten und genuin intertextuellen Schreibens, wie es uns exemplarisch in Herders *Kritischen Wäldern* begegnet. Basis der in den *Wäldchen* entwickelten Überlegungen bildet die – kritische – Auseinandersetzung mit den Texten anderer. Sie ist es, die dem Konvolut den im Titel implizierten Charakter »gesammelte[r] Materien ohne Plan und Ordnung« verleiht.[186] Zugleich aber, so hebt Adam hervor, erkenne Herder »sehr scharf, was Montaigne vom einfachen *Compilator* unterscheidet«, nämlich »der Bezug des locker gefügten [...] Gedankenarrangements auf seine Person.«[187] In der Tat mag diese für die Essayistik des 18. Jahrhunderts charakteristische ›Personalisierung‹ der Kollektaneen in Montaigne ein frühes Vorbild haben. Unter den Bedingungen der Genieästhetik radikalisiert sie sich freilich auf eine bisher ungekannte Weise. Als direktes Vorbild von Herders ›waldiger‹ Essayistik darf dabei kein anderer als Hamann gelten. Seine *Brocken* (1758) leitet Hamann mit der Bemerkung ein, er »denke mit göttlicher Hülfe gegenwärtige Blätter zu einem solchen Korbe zu machen, worinn ich die Früchte meines Lesens und Nachdenkens in losen und vermischten Gedanken sammlen [sic!] will.«[188] Unverkennbar handelt es sich bei dieser Selbstdarstellung der autobiographischen ›Lesefrüchte‹ (*commentarii* im ursprünglichen Sinne des Wortes)[189] um eine Adaptation der *satura lanx*. Mit der genieästhetisch legitimierten Individualisierung der traditionellen inventorischen Kompilation zum Zeugnis subjektiver Lektüre ist die entscheidende Entwicklung benannt, die der saturierten Unform in der zweiten Jahrhunderthälfte zu neuer Blüte verhilft.

1.2.3 Das private Notizheft als individueller Fundus (Lichtenberg)

Ausgehend von der in Baumgartens Ästhetik hintergründig präsenten Renaissance-Rhetorik habe ich zuletzt die verschriftlichte Stoffsammlung der rhetorischen *inventio* als Inbegriff eines in seinem Überreichtum formfeindlichen Stoffes (*silva*, *farrago*) profiliert. Wir haben es hier gleichsam mit der ›philologischen‹ Tradition jener Unform zu tun, deren Transformationen dieses Kapitel nachgeht.[190] In den

they read last; and therein their owne folly, so much, that they bring it to the *Stake* raw, and undigested.«

186 FHA II, 245.

187 Adam 1988, 314.

188 Ich zitiere Hamanns *Brocken* nach der Gesamtwerkausgabe von Nadler (N), hier: I, 299.

189 Vgl. zum »biographischen Element« (Fitzgerald 2016, 153) der lateinischen *commentarii* das Lucilius-Kapitel, II.1.2.6.

190 Philologisch nenne ich diesen Strang der Entwicklungsgeschichte im alten, bei Martianus Capella prominenten Sinne der *philologia* als allgemeiner Bezeichnung der Gelehrsamkeit; aber

›Wäldern‹, ›Füllhörnern‹ und ›Potpourris‹ der sammelnden Lektüre begegnet uns die schwer zu bändigende *ubertas et copia* eines sprachlich verfassten Stoffes. Die Frage, die im Folgenden noch präziser zu beantworten ist, ist diejenige nach der Art und Weise, in der dieser Stoff im 18. Jahrhundert poetologische Geltung behauptet.

Wie der Hinweis auf die an Montaigne geschulte Essayistik eines Herder und Hamann angedeutet hat, lassen sich die veränderten Vorzeichen, unter denen die literarische Unform einer kompilierenden *écriture-lecture* im 18. Jahrhundert erscheint, als eine Subjektivierung der aus der Renaissance hergebrachten Textproduktion beschreiben.[191] Zwar gerieten die traditionellen Formate der inventorischen Sammeltätigkeit –, die am Vorbild barocker Erudition orientierten *collectanea* und *miscellanea* – seit Beginn der Aufklärung zusehends in Kritik;[192] die Praxis des Exzerpierens verlor ihre Bedeutung aber keineswegs.[193] Die Exzerpthefte des 18. Jahrhunderts folgen indes nicht länger der chrestomathischen Logik rhetorischer Textproduktion, bei der nach allgemeinen Kriterien der Nützlichkeit und des Lehrreichtums Stellen zur weiteren Verarbeitung herausgeschrieben werden. Vielmehr verselbständigen sie sich zu *thesauri* der individuellen Bildung. Aus dem Wald der *loci communes*, der *memorabilia* aus klassischer Gelehrsamkeit und kanonischer Lektüre, wird das Dickicht der Merkwürdigkeiten, die sich das lesende Subjekt notiert. Solche Exzerpte lassen sich als »Archiv der eigenen inneren Entwicklung«[194] entdecken, insofern sich in ihnen gleichsam die Biographie eines lesenden Individuums materialisiert.[195]

---

auch im wörtlichen Sinne einer sprachverliebten, ja ›schriftnärrischen‹ Sammelpraxis. Damit enthalte ich mich zugleich bewusst der Konzentration auf die (enzyklopädische) ›Poetik des Wissens‹, wie sie insbesondere die neuere literaturwissenschaftliche Forschungslandschaft prägt (vgl. insbes. Kilcher 2003).

191 Vgl. zur Evolution der produktiven Trias aus Lesen, Kopieren und Schreiben im 18. Jahrhundert Décultot 2003, 15–28. Christian Benne hat diese Entwicklung im Rahmen seiner Entdeckungsgeschichte literarischer Gegenständlichkeit nachgezeichnet (Benne 2015, insbes. 416–421).

192 Exemplarisch für die aufklärerische Kritik an solcher Form lesenden Schreibens steht Hallbauers Polemik gegen die »Excerpir-Sucht« und ihre ›geistlosen Produkte‹ (Hallbauer 1725, 289) vgl. dazu Jacob und Robling 1996.

193 Vgl. zur Kontinuität der rhetorischen Exzerpt- und Kollektaneen-Tradition von der Antike über Humanismus und Barock bis in die Spätaufklärung die Studie von Mayer 1999. Auch von Arburg (2014) hat mit Blick auf Lichtenberg die anhaltende Relevanz des Exzerpierens auch unter den Bedingungen der Genieästhetik betont. Vgl. zur Bedeutung des Exzerpierens im 18. Jahrhundert den aufschlussreichen Sammelband von Décultot 2014.

194 Benne 2015, 418.

195 Décultot hat diesen Umbruch am exemplarischen Fall Winckelmanns veranschaulicht, der 1767 ein Heft mit dem Titel *Collectanea zu meinem Leben* anlegt: »C'est à l'aide de citations marquantes tirées des auteurs lus et consignés dans sa bibliothèque depuis plus de vingt ans qu'il retrace en effet son existence.« (Décultot 2003, 16)

Wo dergestalt die florilegische Sammeltätigkeit unter den Vorzeichen eines individualisierten Schreibens zelebriert wird, kommt es zu einer Verschränkung der beiden Entwicklungsstränge, denen ich hier nachgegangen bin: Im individuellen, zur Selbstbeobachtung des schreibenden Subjekts angelegten Exzerpt- oder Notizheft trifft sich der philologische Impuls der gelehrsamen *écriture-lecture* mit dem anthropologischen Interesse an den (Un-)Tiefen des menschlichen Erkennens und Empfindens. Georg Christoph Lichtenberg darf als Kronzeuge einer solchen Notationspraxis gelten.[196] Man lasse die »Seele«, klagt Lichtenberg, »das Punctum saliens der [Körper-]Maschine fortwachsen und verschweigt und vergißt es« (J 26). Unausgesetztes Notieren erscheint ihm als einzig probates Mittel, das seelisch-geistige Wachstum eines Menschen zu dokumentieren und studierbar zu machen:

> Die Schönheit wandelt auf den Straßen, warum sollten nicht in dem Familien-Archiv die Produkte, oder vielmehr die Signaturen der Fortschritte des Geistes hinterlegt bleiben, und der [sic!] Wachstum dort *eben so sichtbar* aufbewahrt liegen können? […]. Was für ein Vergnügen würde es mir sein, jetzt meine Schreibbücher alle zu übersehen! Seine eigne Naturgeschichte! (J 26)

Ebendieses Projekt einer ›Naturgeschichte‹ des eigenen Seelenlebens verfolgen Lichtenbergs seit früher Jugend geführte *Sudelbücher*. An ihnen lässt sich exemplarisch beobachten, wie das Notizheft sich in der zweiten Jahrhunderthälfte gleichsam zu einem externalisierten *fundus animae* mit literarischem Eigenwert entwickelt. So beginnt Lichtenberg sein *Sudelbuch J* mit der folgenden Inhaltsangabe: »*Vermischte Einfälle, verdaut und unverdaute, Begebenheiten, die mich besonders angehn*. auch hier und da Exzerpte, und Bemerkungen, die an einem andern Ort gnauer eingetragen oder sonst von mir genützt sind.« (J 1) Das Notizheft zeigt sich hier als Ort eines individuellen Metabolismus, der schreibend-lesenden Einverleibung und Weiterverarbeitung gesammelten Textmaterials.[197] Dabei kommt gerade der Tätigkeit des ›Eintragens‹ und ›Nutzbarmachens‹ »an einem anderen Ort« in diesem Metabolismus eine entscheidende Bedeutung zu. Wie Rüdiger Campe gezeigt hat, verdankt sich die »Emergenz des Sudelbuchs« dem basalen Verfahren des Vor- und

---

196 Vgl. zu Lichtenbergs Verhaftung in der langen Tradition des Exzerpierens Mayer (1999), die betont, Lichtenbergs Schreibpraxis sei »aus dem Geist einer transformierten rhetorischen Tradition zu verstehen, die das Notieren des Eigenen, Spontanen, Skurrilen, Unausgegorenen etc. gleichwertig neben die Abschrift gelehrter Autoritäten stellt.« (Mayer 1999, hier: 84); sowie von Arburg 2014. Zu Lichtenberg als einem (radikalen) Vertreter der literarischen Anthropologie vgl. exemplarisch Pfotenhauer 1991. Lichtenbergs *Sudelbücher* werden im Folgenden unter Angabe des Heftes und der Nummer des jeweiligen Eintrags nach der Ausgabe von Promies (2005) zitiert.
197 Die zu Beginn dieses Kapitels beleuchtete Lese-Diätetik, wie sie Benekens *Weltklugheit* formuliert, hat im privaten Journal also ihr zentrales Organ.

Zurückgreifens, das es ermöglicht, »im Gesagten über das Gesagte hinaus etwas – das Schreiben im Sudelbuch – sich abzeichnen zu lassen«.[198] In dieser Charakteristik deutet sich nicht nur die emphatische Textualität von Lichtenbergs Notieren an, sondern auch die Unersättlichkeit einer konstanten Bewirtschaftung des Überschüssigen, das den einzelnen ›unverdauten‹ Einträgen eigen ist. Nach dem Motto »Reichtum erwirbt man sich auch durch Ersparung der Pfennigs-Wahrheiten« verpflichtet sich Lichtenberg, »[k]eine Wendung, keinen Ausdruck unaufgeschrieben zu lassen« (F 1219). In welch präzisem Sinne in dieser Verpflichtung auf die *ubertas et copia scribendi* die Maßgaben von Baumgartens Denkkunst fortwirken, zeigt sich in *Sudelbuch G*, wo Lichtenberg notiert: »Merke ich bei meinem Denken Lücken, die ich nicht ausfüllen [...] kann, so muß ich nachschlagen und lesen. Entweder dieses ist das Mittel, ein brauchbarer Mann zu werden, oder es gibt gar keines« (G 208). Nahezu wörtlich kehrt hier das zentrale heuristische Postulat der unteren Gnoseologie wieder, die »Lücken und Klüfte« des waldigen Erkenntnis-Stoffes »auszufüllen« (»silvae tuae [...] quanta quanta sit lacunas exple ac hiatus«; Aesth. § 166).

Die Konsequenz, mit der Lichtenberg in seinem »Waste book«, wie es im programmatischen Eintrag heißt, »alles einschreib[t]«, und zwar »so wie ich es sehe oder wie es mir meine Gedanken eingeben« (E 46), ist vom Klassizismus des ›schönen Denkens‹ indes deutlich unterschieden. So findet sich in Heft D unter anderem eine lange Liste von Schimpfwörtern (D 667), gefolgt von einer noch längeren Liste »*Wörter und Redens-Arten*«, die wiederum in den Bereich des Despektierlichen führen: »Eselei, Faselei, Hudelei, Hümpelei, Klügelei, Sudelei, Witzelei« (E 668). In dieser *copia verborum* zeigt sich das ›Waste book‹ – seinem Namen entsprechend – als Sammelbecken auch und gerade des Niedrigen und Niedrigsten.[199]

Dabei erschöpft sich die Notationspraxis der *Sudelbücher* nicht in der Anlage eines kopiösen Textspeichers, wie sie seit jeher Ziel und Zweck der *inventio* war und in den Schullehrbüchern bis in die Spätaufklärung propagiert wurde. Vielmehr entdeckt der »Selbstdenker« (D 433) Lichtenberg im unermüdlichen Notieren zugleich die Produktivität des Schreibprozesses selbst: »[J]eder, der je geschrieben hat, wird finden, daß Schreiben immer etwas erweckt was man vorher nicht deutlich erkannte, ob es gleich in uns lag.« (J 19) In dieser Entdeckung des Schreibens als

198 Campe 2010, 61. Campes Musterbeispiel für dieses Verfahren, das in den *Sudelbüchern*, wenn auch nicht immer markiert, dennoch »unentwegt am Werk ist« (2011, 65), entstammt dem *Heft E*, wo Lichtenberg einen Eintrag mit der Bemerkung schließt: »Ich habe nunmehr glaube ich, genug gesagt um künftig diese Gedanken weiter ausführen zu können« (RA 1). Der Wortlaut ist sprechend: Offensichtlich verschreibt sich das Verfahren des Vor- und Zurückgreifens einer an Horaz gemahnenden Dynamik des Begrenzens und Überschreitens: Es wird »genug gesagt«, nur um das Gesagte später wieder aufgreifen und ausführen zu können.

199 »Arschwische mit Motto's« (E 11) verzeichnet wenig später das *Sudelbuch E*.

einer quasi-mäeutischen Technik, als ein Verfahren, dasjenige, was im schreibenden Subjekt verborgen liegt, ans Licht zu bringen, liegt die entscheidende Innovation gegenüber der tradierten Praxis gelehrsamer *inventio*. Man könnte sie als eine Umorientierung der Findungslehre auf das notierende Subjekt selbst beschreiben, das damit zum ›Subjekt der Notation‹ im doppelten Sinne wird.[200] Im »Sich selber Schreiben«[201] von Lichtenbergs *Sudelbüchern* trifft sich das anthropologische Interesse am dunklen Inneren des Menschen mit einer ins Produktive gewendeten Tradition des Exzerpierens, das die Stoffsammlung – Baumgartens *silva* – in »planlosen Streifzügen der Phantasie« (J 1550) fruchtbar zu machen versteht.[202]

Dass Lichtenberg »das Schreiben« mitunter in gut aufklärerischem Gestus der »Aufweckung des in jedem Menschen schlafenden Systems« rühmt (J 19), darf dabei nicht über die eigentümliche Dynamik, um nicht zu sagen: die Eigendynamik solchen Schreibens hinwegtäuschen. Wie man immer wieder hervorgehoben hat, steht im Hintergrund der experimentellen Notationspraxis, die Lichtenberg in seinen *Sudelbüchern* erprobt, die Assoziationspsychologie David Hartleys – und damit nicht zuletzt der Befund, dass sich Ideen alles andere als systematisch anei-

200 Bekanntlich handelt es sich bei der Topik seit jeher, wie Roland Barthes formuliert hat, um »die Geburtshelferin des Latenten« (Barthes 1988, 69), insofern sie die *sedes argumentorum* aufsucht, wo die Argumente verborgen liegen und hergeholt werden müssen (»*in quibus latent, ex quibus sunt petenda*«; Quint. inst. V,10,20). Diese inventorische Entbergungskunst wird bei Lichtenberg gleichsam auf den Schreibenden selbst angewandt.

201 So der Ausdruck von Pfotenhauer (1991, 11), der auch auf die Vorbildfunktion Montaignes für Lichtenbergs literarische Anthropologie hinweist (Pfotenhauer 1991, 21).

202 Das Motiv der Jagd resp. des (Erkenntnis-)Jägers, das von Arburg in diesem Sudelbucheintrag erkannt und als Selbstverständnis von Lichtenbergs Exzerpierpraxis präsentiert hat (von Arburg 2014, 176), gehört zur angestammten Metaphorik der rhetorischen *inventio* (vgl. Cic. de orat. II,147). Lichtenbergs »planlose[s] Umherstreifen« (J 1550) in den Jagdgründen seiner schreibenden Lektüre hat dabei abermals in Baumgartens ästhetischer Heuristik ihren theoretischen Verhandlungsort (Aesth. § 555): »quo maior est aesthetice verorum, verisimilium, fictionum, fabulorumque silva, per quam errare potest pulchre cogitaturus, ne vagetur in eadem licenter […] in eleganti talis ingenii pectorisque persona iam separatim intendi debet singulare VERITATIS STUDIUM.« [»Je grösser der Wald von ästhetisch Wahrem, Wahrscheinlichem, von Erdichtungen und Märchen ist, den derjenige, der schön denken will, durchstreifen kann, umso mehr muss bei einer Person von einem solchen geschmackvollen Geist und einem solchen Herz, damit sie nicht willkürlich in demselben umherstreift, […] besonders auf ein außerordentliches Streben nach Wahrheit geachtet werden.«] Das gefahrenvolle Dickicht des Waldes erscheint hier in einer geradezu klassischen Kollokation mit der Bewegung des Herumirrens (*licenter vagetur*). Baumgartens ›Schöndenker‹ offenbart hier die Züge eines pikaresken Lesers, der im undurchdringlichen Wald der Erkenntnisse, Fiktionen und Halbwahrheiten lustvoll vagabundiert. Vgl. Dell'Anno 2018, hier: 48–49.

nanderknüpfen.[203] Ein Notat wie das Folgende bringt die wilde Assoziativität des unentwegten Schreibens exemplarisch zum Ausdruck: »*Clusters of ideas*. Trauben von Ideen. Gruppe. Grape« (E 475). Die Zusammenballung der Ideen wird hier nicht nur thematisiert, sondern im mehrsprachigen semiotischen Wildwuchs der Wörter zugleich vorgeführt. Das analogische *ingenium*, seit jeher zentrales Vermögen der *inventio*, wirkt hier als assoziativer Witz auf der Ebene der Materialität der Laute und Buchstaben. Dergestalt verschreiben sich die Sudelbücher einer sprachlich fundierten, in der Sprache ausgetragenen Selbstreflexion. Tatsächlich verbindet sich bei Lichtenberg eine logophile Sprachemphase auf charakteristische Weise mit einem sprachkritischen Impuls, der zur ständigen reflexiven Revision des Geschriebenen zwingt.[204] »*Ich* und *mich*. *Ich* fühle *mich* – sind zwei Gegenstände«, bemerkt Lichtenberg in einem berühmten Eintrag, und schließt: »Unsere falsche Philosophie ist der ganzen Sprache einverleibt; wir können sozusagen nicht raisonnieren, ohne falsch zu raisonnieren.« (H 146) Die schreibende Selbstbeobachtung, die Lichtenberg in den Sudelbüchern praktiziert,[205] führt mithin gerade in ihrem charakteristischen Sprachbewusstsein immer wieder zu Dissoziationserscheinungen: »Ehemals zeichnete mein Kopf (mein Gehirn) alles auf, was ich hörte und sah, jetzt schreibt es nicht mehr auf, sondern überlässt es *Mir*. Wer ist dieser *Ich*? bin ich und der Schreiber nicht einerlei?« (K 38) In dieser Heterogenität des Ich kommt die radikale Subjektivierung der inventorischen Tradition im privaten Notizheft an ihre pathologische Grenze.[206] Ihr korrespondiert die unüberschaubare Vielheit des in ›Pfennigwahrheiten‹ zerfallenden stofflichen Reichtums, in dem die *Sudelbücher* das Denken des schreibenden Subjekts dokumentieren.

Christian Benne hat den Einzug dieses subjektivierten Stoffes in die Literatur als die entscheidende Entwicklung der zweiten Jahrhunderthälfte beschrieben und sie mit der Entstehungsgeschichte der Gattung Roman kurzgeschlossen:

> Am Beispiel Lichtenbergs wird deutlich, wie die *materia* als schon verschriftlichtes Rohmaterial des Schreibvorgangs immer stärker zur unabdingbaren Voraussetzung der Komposition wird. Gewiss ist der Kontext hier noch jener der Gelehrsamkeit, aber das ändert sich bald im Zuge der Entwicklung des Romangenres, dessen einzigartige Leistung es sein wird, immer mehr *materia* aufzusaugen und zu poetisieren.[207]

---

203 Ich verweise hier stellvertretend auf Pfotenhauer 1991, 13–16; Campe 2011, 16–20; Loescher 2014, 56–64.

204 Auf die »ständige sprachliche Bearbeitung und Präzisierung« als das Kennzeichen von Lichtenbergs »literarische[r] Anthropologie« hat auch Pfotenhauer (1991, 11) hingewiesen.

205 Vgl. zu *Lichtenberg als Beobachter seiner selbst* etwa Hettling 1998.

206 Vgl. Pfotenhauer 1991, 25; Hettling 1998, 85.

207 Benne 2015, 420–421.

Was Benne mit dem Lausberg'schen Terminus der *materia* bezeichnet,[208] entspricht als »schon verschriftlichtes Rohmaterial des Schreibvorgangs« genau jener Idee des wildwuchernden Stoffes, der ich hier nachgegangen bin. Der Befund von der wachsenden literarischen Bedeutung dieses inventorischen Rohmaterials ist für die in diesem Kapitel nachzuzeichnenden Entwicklungen entscheidend. Wo nämlich aus dem Vorratsmagazin der literarischen Produktion, wie Benne schreibt, »plötzlich de[r] Text selber«[209] wird, schlägt das vor der Form gelegene Chaos der *inventio* um in eine Textur, deren eigentümliche Hypertrophie die Kapazität traditioneller poetischer Formen unweigerlich überschreitet. Ob mit dem Roman indes das richtige ›Genre‹ in den Blick genommen ist, wenn es um ein solches Schreiben der hypertrophen textuellen Materie geht, ist durchaus die Frage. Tatsächlich dokumentieren Lichtenbergs – unpublizierte – *Sudelbücher* nicht zuletzt auf eindringliche Weise das Scheitern eines (allzu) scharf beobachtenden Satirikers an der großen, synthetischen Form.[210] Aber nicht nur das Paradebeispiel Lichtenbergs, auch das Werk eines Hamann und Jean Paul deuten bei näherem Hinsehen darauf, dass die radikalsten Vertreter der literarischen Verdichtung sich ganz bewusst jener Tradition verschreiben, welche die stoffliche Übersättigung schon in ihrem vieldeutigen Namen trägt: der *satura*.

Neben der schieren (inter)textuellen Hypertrophie ist es dabei vor allem eine dissoziative Selbstreflexivität, welche das Schreiben der besagten Autoren – unter je eigenen Vorzeichen – als ein satirisches im Sinne der hier vorgelegten Studien lesbar werden lässt. Um diese reflexive Dissoziation in ihren einschlägigen historischen Kontext zu stellen, ist an dieser Stelle ein letzter Exkurs notwendig.

208 Vgl. Lausberg 1960, 244.

209 Benne 2015, 418.

210 Zu Recht hat Helmut Pfotenhauer (1991, 7) den entscheidenden Unterschied zwischen der literarischen Anthropologie von Lichtenbergs *Sudelbüchern* und der romanesken Erfahrungsseelenkunde Karl Philipp Moritz' herausgestrichen: »Moritz konnte als Erfahrungsseelenkundiger und als Kunsttheoretiker einen autobiographischen Roman schreiben, eine Faktorenanalyse der Menschwerdung am Ich, welche sich entgegen den Kontingenten des Lebens zum Ganzen rundet – homolog zu seiner Auffassung vom höheren Zusammenhalten transfigurierter Menschennatur in der Kunst. […] Lichtenberg war dies und der zusammenhängende Roman des Ich aus guten Gründen nicht vergönnt […].« Pfotenhauer, der sich für den Satiriker Lichtenberg und die Satire nicht interessiert, findet diese guten Gründe in der dissoziativen Tendenz von Lichtenbergs schonungsloser Selbstbeobachtung. Dass diese reflexive Zergliederung als Charakteristikum jenes monströsen Schreibens gelten darf, dem dieses Buch gewidmet ist, werde ich am Beispiel Hamanns und Jean Pauls zu zeigen versuchen.

1.3 Analepse: »be two!« Shaftesburys Kunst des Selbstgesprächs

Wie zu Beginn dieses Kapitels möchte ich auch hier noch einmal an Martianus Capella, mithin an den ersten Teil dieses Buches, anschließen: In der tiefen Uneinigkeit des Autors mit sich selbst, die dem Text sein charakteristisches Gepräge verleiht, kommt die dissoziative Tendenz der satirischen Selbstreflexivität in aller Anschaulichkeit zur Geltung.[211] Der Anti-Klassizismus der *satura* (*Menippea*) zeigt sich hier in seiner psychologischen Dimension: Gegenüber dem klassizistischen Gebot, »eins und ganz« (*simplex et unum*) zu sein (Hor. ars 23), macht der kynische Satiriker den unversöhnlichen Zwiespalt des Bewusstseins geltend. Varros *Bimarcus* ist dafür das einschlägige Beispiel.[212] Dass die schizoide Dialogizität seiner *Menippea* im Maskenspiel der horazischen *Sermones* fortwirkt, habe ich im Horaz-Kapitel zu zeigen versucht.[213] Persius tritt dieses dialogische Erbe der *satura* in neuer philosophischer Zuspitzung an. Das oberste Prinzip von Persius' Texten ist die radikale Rückwendung auf sich selbst im Zeichen der Selbsterkenntnis; in den Worten der vierten Satire: des Wagnisses, »in sich selbst hinabzusteigen« (*in sese descendere*; Pers. sat. IV, 23). Entsprechend lautet die Forderung: »*respue quod non es* […]/ *tecum habita, noris quam sit tibi curta supellex*« – »spucke aus, was du nicht bist […], wohne mit dir selbst, und du wirst wissen, wie dürftig deine Innenausstattung ist« (Pers. sat. IV,51–52). Schon im ersten, programmatischen Text des Buches begibt sich der Satiriker dabei in einen Wortwechsel mit einem anonymen, zur Gegenrede fingierten Gesprächspartner (Pers. sat. I,44): »*Quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci*« – »Wer auch immer du bist, den ich mir soeben zum Einspruch erschaffen habe«. Einmal mehr begegnet uns hier jene gespaltene Autorschaft, die ich im theoretischen Versuch dieses Buches auf die genuine Selbstreflexivität des satirischen *genus scribendi* zurückgeführt habe.[214] Im fortwährenden Dissens Martianus Capellas mit dem personifizierten Text seiner *satura* hat diese Selbstreflexivität ein spätes (spätantikes) Nachspiel.

Vor allen anderen Eigenheiten ist es diese innere Zerrissenheit eines sich selbst in den Vordergrund drängenden Ichs, die die in diesem Buch portraitierten Vertreter der antiken *satura* als Humoristen *avant la lettre* erkennbar macht. Jean Paul,

---

211 Vgl. Kap. II.5.3.
212 Vgl. Kap. II.2.2.
213 Vgl. Kap. II.3.3.2.
214 Der notorischen Schwierigkeit von Persius' Satiren kann hier nicht im Ansatz Genüge getan werden (vgl. einführend Cucchiarelli 2005). Ich verweise stellvertretend auf die Studie von Bartsch 2015, insbes. Kap. 3; zur Programmatik von Persius' vierter Satire auch De Brasi 2018.

der mit dem VII. Programm seiner *Vorschule* die sicherlich ambitionierteste Theorie des Humors vorgelegt hat, stellt dessen schizoide Qualität ins Zentrum seiner Überlegungen. Das »Ich«, das »im Humor«, wie Jean Paul festhält, »parodisch heraustritt« (I/5, 133), ist ein zerteiltes; eines, das »[s]ich selber in […] Zwiespalt« setzt (I/5, 132) und aus dem Widerspruch dieser Ich-Teile eine ebenso vitale wie destruktive Energie gewinnt. Jean Pauls Humor findet seine eigentümliche Ausprägung dabei nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Idealismus, namentlich Fichtes Konzeption eines in Ich und Nicht-Ich gespaltenen Subjekts.[215] Das dissoziative »Ich-Theater«,[216] als das man Jean Pauls humoristische Autorschaft zu Recht charakterisiert hat, hat indes im weiteren historischen Kontext des 18. Jahrhunderts seine einschlägigen Wegbereiter. Zu nennen oder vielmehr einzuführen ist hier vor allen anderen Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, mit seinem 1710 erstmals erschienenen ›Selbstgespräch‹, dem *Soliloquy. Or Advice to an Author*.[217] Die Relevanz dieses Textes für die hier in den Blick genommenen Autoren des (langen) 18. Jahrhunderts kann schwerlich überschätzt werden. Shaftesbury propagiert darin eine Praxis des inneren Dialogs, deren zentrale Maxime den aufklärerischen Imperativ zur Selbsterkenntnis – »›Recognize yourself!‹« – übersetzt in die Anweisung: »›Divide yourself!‹ or ›Be two!‹«[218]

Damit entwirft Shaftesburys Essay eine Methode des ›Selbstgesprächs‹, die für die im zweiten Teil dieser Studien fokussierten Texte auf je eigene Weise Modellcharakter behauptet. Ihr einschlägiges Vorbild hat die von Shaftesbury propagierte Selbstzerteilung dabei – und das ist wichtig – in der Antike, genauer: in einer literarischen Tradition, die von den kynischen Nachfolgern des Sokrates und der aristophanischen Komödie zur römischen *satura* (den »Roman miscellanies or satiric pieces«; S 116) führt. Für das Diskontinuum der in diesem Buch umrissenen *satura*-Tradition kommt Shaftesbury somit eine zentrale Rolle zu. Diese Scharnierfunktion macht einen näheren Blick auf das *Soliloquy* unabdingbar.

Der ›Rat‹, den das *Soliloquy* dem im Titel genannten ›Autor‹ mit auf den Weg gibt, ist schon im Motto des Textes formuliert. Es sind die Worte des Persius (S 70):

---

215 Vgl. zum Fichte-Bezug von Jean Pauls Humor etwa Koch 2013, Kap. II; Bergengruen 2003, 200–212; Wenz 2019.

216 Neumann 1996, 489.

217 Die lange vernachlässigte, intensive Shaftesbury-Rezeption in Deutschland hat Dehrmann 2008 aufgearbeitet, der allerdings gerade den hier in den Vordergrund gerückten Text, Shaftesburys *Soliloquy*, nur ganz am Rande berücksichtigt. Zum *Soliloquy* vgl. grundsätzlich Schmidt-Haberkamp 2010; Amir 2014, Kap. 1.

218 Shaftesbury: *Soliloquy, or Advice to an Author*. Im Folgenden unter der Sigle S zitiert nach der Ausgabe von Klein (2000), hier: 77.

»–– *Nec TE quaesiveris extra.*« – »Und suche dich nicht außerhalb deiner selbst.«[219] Diese Variante des delphischen Γνῶθι σεαυτόν legt Shaftesbury seiner Diatribe[220] über den Zustand der zeitgenössischen Schriftstellerei zugrunde. Der Essay stellt sich die schwierige Frage nach den Voraussetzungen und Möglichkeiten gelingender Autorschaft, d. h. eines Schreibens, das, ohne didaktisch zu sein, der Bildung kritischer Leser zuträglich ist.[221]

Schon auf den ersten Seiten skizziert Shaftesbury eine propädeutische Übung, die er als »practice and art of surgery« (S 71) einführt.[222] Auf den kritischen Einwurf, dass sich für eine solche chirurgische Praxis unmöglich ein freiwilliger Patient finden ließe, antwortet er bestimmt:

> ›we have each of us ourselves to practise on‹. ›Mere quibble!‹, you will say, ›for who can thus multiply himself into two persons and be his own subject? Who can properly laugh at himself or find in his heart to be either merry or severe on such an occasion?‹ Go to the poets, and they will present you with many instances. Nothing is more common with them than this sort of soliloquy. (S 71)

Am Beispiel eines mit sich selbst dialogisierenden Bühnen-Schauspielers erläutert Shaftesbury die Operationsweise der vorgeschlagenen Praxis:

> You would wonder to hear how close he pushes matters and how thoroughly he carries on the business of self-dissection. By virtue of this soliloquy, he becomes two distinct persons. He is pupil and preceptor. He teaches and he learns. (S 72)[223]

---

219 Vgl. Motto und Zitatnachweis (»Pers. Sat. I«) auf dem Titelblatt der Erstausgabe (Shaftesbury 1710).

220 Zur generischen Tradition des *Soliloquy* vgl. grundsätzlich Butzer 2008, zu Shaftesbury Kap. 9. Butzers Rekonstruktion der Soliloquiumstradition sei hier um Bernd Auerochs' treffende Bemerkung ergänzt, Shaftesbury übernehme »die Form der kynisch-stoischen Diatribe, speziell der Diatribe des Stoikers Epiktet« und schließe damit »also an jene Gattung an, in der die Philosophie und die menippeische Satire noch ungetrennt beieinander waren.« (Auerochs 2010, 149; auf den Vorbildcharakter Epiktets verweist auch Butzer 2009, 331).

221 Shaftesburys Bemühungen um die »Kunst der Kritik« hat Schmidt-Haberkamp (2000) eine ausführliche Studie gewidmet. Zur Tatsache, dass Shaftesburys Text tatsächlich einen exklusiven Kreis männlicher Aristokraten adressiert, s. Tierney-Hynes 2005.

222 Vgl. zur Konzeption des Selbstgesprächs bei Shaftesbury neben Butzer 2008, Kap. 9 insbesondere Schmidt-Haberkamp 2010 und Amir 2014, 53–62.

223 Den dramatischen Monolog hebt auch Jean Pauls *Kleine Nachschule* zur *Vorschule der Ästhetik* unter dem Stichwort »Humor des Selbstgesprächs« (VII, § 10) besonders hervor: »Ich finde den neuern [!] Humor bei den Alten am meisten in ihren komischen Selbgesprächen, z. B. besonders bei Plautus in der Sklaven ihren, so bei Aristophanes z. B. in denen des Strepsiades in den Wolken. Das nämliche gilt ohnehin von den komischen Monologen der Neuern, z. B. im Don Quixote, in Shakespeare, sogar im Figaro. Der Grund davon ist der lyrische Geist, der aus den Humoristen spricht; dieser wirft sie immer auf das eigne Ich als den Hohlspiegel der Welt zurück.« (I/5, 470)

Dabei bemüht sich Shaftesbury, diesem ›Geschäft der Selbst-Zergliederung‹ durch den Verweis auf dessen antike Tradition an Würde zu verleihen. Bereits der zweite Abschnitt des *Soliloquy* erinnert an die alte Idee, »that ›we have each of us a daemon, genius, angel or guardian-spirit, to whom we were strictly joined and committed from our earliest dawn of reason or moment of our birth‹« (S 76). Bei dieser Idee, so Shaftesbury, handle es sich um nichts anderes als das Wissen der Alten um die »Duplizität der Seele«, darum,

> that ›we had each of us a patient in ourself‹, that ›we were properly our own subject of practice‹ and that ›we then became due practitioners when, by virtue of an intimate recess, we could discover a certain duplicity of soul and divide ourselves into two parties‹. (S 77)

In diesen Parteien stehen sich, wie Shaftesbury beschreibt, ein überlegener »counselor and governor« und ein ihm Untergebener gegenüber, »contented to follow and obey« (S 77). Vorbild und Ahnherr dieser Praxis der Selbstzerteilung und Stifter ihrer literarischen Umsetzung ist Sokrates. Tatsächlich erkennt Shaftesbury in den sokratischen Dialogen Prototypen einer poetischen Philosophie, »a kind of poetry, like the mimes or personated pieces of early times«, deren herausragende Leistung darin bestand, dass sie »not only taught us to know others, but, what was principal and of highest virtue in them, […] taught us to know ourselves.« (S 87) Denn, so führt Shaftesbury aus, in diesen Texten könne sich der Leser »wie in einem Spiegel« selbst betrachten und kennenlernen.[224] Einmal instituiert in den »magical glasses« der sokratischen Dialoge, sei diese Technik der eingehenden Selbstinspektion in der Antike so gebräuchlich geworden, dass die damit Vertrauten sich gewohnt hätten, durch ständige Übung gleichsam »eine Art Taschenspiegel« immer griffbereit mit sich herumzutragen.[225] Dieser »pocket-mirror« ist Shaftesburys Metapher für jene Praxis des Selbstgesprächs, die sein *Soliloquy* allen Autoren anempfehlen will:

> Whatever we were employed in, whatever we set about, if once we had acquired the habit of this mirror, we should, by virtue of the double reflection, distinguish ourselves into two different parties. And in this dramatic method, the work of selfinspection would proceed with admirable success. (S 88)

224 S 87: »We might here, therefore, as in a looking-glass, discover ourselves and see our minutest features nicely delineated and suited to our own apprehension and cognizance. No one who was ever so little a while an inspector could fail of becoming acquainted with his own heart.«

225 S 87: »And – what was of singular note in these magical glasses – it would happen that, by constant and long inspection, the parties accustomed to the practice would acquire a peculiar speculative habit, so as virtually to carry about with them a sort of pocket-mirror, always ready and in use.«

Shaftesbury entwirft also eine Technik der doppelten (Selbst-)Bespiegelung, die sich als ein Bühnenspiel der Ich-Instanzen gestaltet.[226] Gerade darin, dass Shaftesbury die Dichter als die eigentlichen Experten und Erfinder des maskenspielerischen Selbstgesprächs nobilitiert, liegt die zukunftsweisende literaturgeschichtliche Hellsicht seines Essays. Während Shaftesbury das Muster der propagierten »dramatic method« im sokratischen Dialog realisiert sieht, betont er zugleich wiederholt, dass dieser seine maskenspielerische Technik von der frühesten Dichtung, den »mimes, or characterised discourses« gelernt habe (S 88).[227]

Tatsächlich verdient der Blick, den das *Soliloquy* auf Sokrates als den »philosophical hero« (S 87) der nach ihm benannten Dialoge eröffnet, eine etwas eingehendere Betrachtung. Shaftesbury hebt nämlich vor allem einen ganz bestimmten Charakterzug des Philosophen hervor,

> a certain exquisite and refined raillery which belonged to his manner and by virtue of which he could treat the highest subjects and those of the commonest capacity both together and render them explanatory of each other. So that, in this genius of writing, there appeared both the heroic and the simple, the tragic and the comic vein. (S 87)

Der Hinweis auf die spöttische Grundhaltung des Philosophen ist bedeutsam: Shaftesbury erklärt hier Sokrates höchstpersönlich zum Agenten jener kritischen *raillery*, die sein berühmter *Letter Concerning Enthusiasm* zum Heilmittel gegen unhaltbare Wahrheiten und einen fanatischen Enthusiasmus erhoben hatte.[228] Auf diesen ironisch-kritischen Grundimpuls des sokratischen Philosophierens ist Shaftesbury zufolge auch die stilistische Heterogonie seiner Ausdrucksweise zurückzuführen; die frappante Kombination, ja Konfrontation des Erhabenen mit dem Niedrigen. Sie lässt Sokrates als Experte jener wechselseitigen Subversionstaktik von *humour* und *gravity*, des Ernsten durch das Scherzhafte und des Scherzes durch den Ernst,

226 Ein einziger kurzer Seitenblick auf die *Vorschule der Ästhetik* vermag zu zeigen, wie einschlägig Shaftesburys Aktualisierung des delphischen Orakelspruchs als Praxis der »double reflection« für Jean Pauls Schreiben ist. Denn sein Programm *Über das Genie* beschreibt dessen »höhere Besonnenheit« zunächst als ein ›Entzweiteilen‹ – des Inneren »in ein Ich und sein Reich«; und sodann – in einer vielzitierten und wenig verstandenen Formulierung – als ein »Selbstbewusstsein«, »welches [...] ein ganzes Sichselbersehen [...] in zwei Spiegeln zugleich ist« (I/5, 57).

227 S 88: »It is no wonder that the primitive poets were esteemed such sages in their times since it appears they were such well-practised dialogists and accustomed to this improving method before ever philosophy had adopted it.«

228 Vgl. zum Stellenwert des Spottes bei Shaftesbury Schmidt-Haberkamp 2000, insbes. 55–74. Das sprechende Motto des auf den September 1707 datierten *Letter Concerning Enthusiasm* (hier zitiert nach der Ausgabe von Klein 2000 unter der Sigle LE) ist die berühmte horazische Maxime des *ridentem dicere verum* (LE 4).

erscheinen, auf deren antike Autorität sich Shaftesbury auch in seinem *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709) beruft:

> Twas the saying of […] an ancient sage that humour was the only test of gravity, and gravity of humour. For a subject which would not bear raillery was suspicious; and a jest which would not bear a serious examination was certainly false wit.[229]

Als Verkörperung eines gegen falsche Überzeugungen und Überheblichkeit gerichteten Spottes darf Sokrates dabei insbesondere als Ahnherr der komischen Tradition gelten, die Shaftesbury im literaturgeschichtlichen Teil seines Essays eingehend würdigt. Auf diese Rekonstruktion der antiken Literaturgeschichte muss hier, aufgrund ihrer einschlägigen Relevanz für die Reaktualisierng der komisch-satirischen Tradition im 18. Jahrhundert, ein kurzes Schlaglicht geworfen werden.

Am Leitfaden von Horaz' *Ars poetica* und in enger Anlehnung an zahlreiche antike Quellen zeichnet Shaftesbury in *Section 2* seines *Soliloquy* eine Geschichte der antiken Literatur. Die komische Tradition erhält dabei besondere Aufmerksamkeit.[230] So sei die Alte Komödie, wie Shaftesbury referiert, als ein äußerst effektives Gegenmittel gegen die Auswüchse tragischer Erhabenheit entstanden: »The comic genius was applied as a kind of caustic to those exuberances and funguses of the swollen dialect and magnificent manner of speech.« (S 110)[231] In dieser Funktion eines »counter-pedagogue« seien die Kyniker, auf philosophischem Gebiet, dem Modell der Alten Komödie gefolgt, indem sie die in Sokrates angelegte Tendenz zur humoristischen Kritik zu einem »comic *kind*« der Philosophie fortentwickelten.[232]

---

229 Shaftesbury: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (zitiert nach der Ausgabe von Klein 2000 unter der Sigle SC, hier: 36). Der »ancient sage« ist Shaftesbury zufolge Gorgias von Leontinoi; tatsächlich geht das Diktum auf Aristoteles (rhet. III,18) zurück.

230 Vgl. Schmidt-Haberkamp 2000, 167–183.

231 Shaftesbury entwirft also eine humoralpathologische Geschichte der Literatur: »It was not by chance that this succession happened in Greece after the manner described, but rather through necessity and from the reason and nature of things. For in healthy bodies, nature dictates remedies of her own and provides for the cure of what has happened amiss in the growth and progress of a constitution.« Die Griechen hätten den Vorteil einer »strength of nature, which, by the help of good ferments and a wholesome opposition of humours, would correct in one way whatever was excessive or peccant, as physicians say, in another.« (S 111).

232 S 113: »And what is highly remarkable […] that, in philosophy itself, there happened almost at the very same time a like succession of wit and humour when, in opposition to the sublime philosopher and afterwards to his grave disciple and successor in the Academy, there arose a comic philosophy«. Kronzeuge dieser durch zahlreiche Fußnoten gestützten Rekonstruktion ist Marc Aurel, den Shaftesbury mit der folgenden Bemerkung zitiert (S 113, Anm. 38): »*After tragedy, Old Comedy was brought on, which had an educative freedom of speech and which gave useful reminder of freedom from arrogance through its plain-spokenness. Somewhat similarly Diogenes inherited*

Analog zu Homer, dem Vater aller poetischen Gattungen, steht Sokrates bei Shaftesbury als »philosophical patriarch« am Anfang sämtlicher »manners« des Philosophierens, die sich aus seinen »several geniuses« entwickelt hätten (S 114). Von der ›komischen‹ Schreibart der Kyniker unterscheidet Shaftesbury dabei einerseits die ›erhabene‹, die er mit dem Namen Platons verbindet, andererseits die ›methodische‹ des Aristoteles, den er als »grand critic« der Antike apostrophiert (S 114–115).

Vor dem Hintergrund dieser Differenzierungen wendet sich Shaftesbury abermals der Situation der zeitgenössischen Schriftstellerei und der leitenden Frage seines Essays zu, wie die heutigen Autoren zu erfolgreichen kritischen Ratgebern ihres Publikums werden können. Angesichts des Umstands, dass die zeitgenössische Leserschaft durch allzu große Gewohnheit an den methodisch-analytischen Stil diesem gegenüber unempfänglich geworden sei, kommt Shaftesbury zum entschiedenen Schluss:

> The only manner left in which criticism can have its just force among us is the ancient *comic*, of which kind were the first Roman miscellanies or satiric pieces, a sort of original writing of their own, refined afterwards by the best genius and politest poet of that nation [gemeint ist Horaz], who, notwithstanding, owns the manner to have been taken from the Greek comedy above-mentioned. And if our home wits would refine upon this pattern, they might perhaps meet with considerable success. (S 116)

Mit allem Nachdruck rehabilitiert Shaftesbury also die komische Tradition, in die er die treffend als ›Mischdichtung‹ (»miscellanies«) gefasste römische Satire stellt,[233]

---

this tradition. […] Marcus Aurelius, *Meditations* 11.6.« (Herv. i. O.). Vgl. auch Schmidt-Haberkamp 2000, 174–175.

233 In der Bezeichnung »miscellanies«, den Shaftesbury für die (frühe) *satura* verwendet, kommt das ihr zugetraute Aktualisierungspotential deutlich zum Ausdruck. Denn wie gesehen handelt es sich beim vermischten Schrifttum um ein publizistisches Lieblingsformat des 18. Jahrhunderts, und zwar nicht nur für poetische Texte, sondern insbesondere für jene philosophische Essayistik, der sich auch Shaftesburys Werk verschreibt. Vgl. zur Hochzeit der *miscellanies* im 18. Jahrhundert (De Bruyn 2013; Dell'Anno 2018, 51–55). Amirs Paraphrase der oben zitierten Passage (»In this passage he [Shaftesbury] elevates the miscellany and satire«; Amir 2014, 66) ist ein unausgewiesenes Zitat aus Michael Prince' Studie zum philosophischen Dialog (Prince 1996, hier: 37) und verkennt – mit diesem – die literarhistorische Treffsicherheit des 3rd Earl. Tatsächlich erweist sich Shaftesburys (wenn auch indirekte) literaturgeschichtliche Affiliation der römischen Satire mit einer (selbst-)kritischen *raillery* sokratischer Provenienz gerade vor dem Hintergrund des in diesem Buch eröffneten Blicks auf den Maskenspieler Horaz als äußerst hellsichtig (Harrison 2013 hat in seiner Untersuchung zu den Dialogen des zweiten Satirenbuchs denn auch die platonischen Dialoge als einschlägiges Vorbild des horazischen Maskenspiels identifiziert). Lange vor der *persona*-Theorie der neueren Forschung ist im *Soliloquy* der Gedanke angedeutet, dass es sich bei den horazischen ›Gesprächen‹ (*Sermones*) um ›personated discourses‹ eines vor allem mit sich selbst beschäftigten

als einzig effektive Schreibweise eines zeitgenössischen »criticism«.[234] Nobilitiert zur »most effectual and entertaining method of exposing folly, pedantry, false reason and ill writing« (S 116) kommt die antike Satire zu höchsten aufklärerischen Würden. In ihr lebt jene Praxis der »refined raillery« fort, die Shaftesbury zum Kennzeichen des Sokrates und der nach ihm benannten Dialoge erhoben hatte (S 87).[235]

Das maskenspielerische Verfahren, das Shaftesbury den sokratischen Dialogen abgewinnt, erfährt im *Soliloquy* indes durchaus eine epochenspezifische Akzentuierung. Wie der Essay immer wieder deutlich macht, dient es in erster Linie der Zähmung einer hypertrophen, schwärmerischen Einbildungskraft (*fancy*) durch die Vernunft.[236] Shaftesbury beschreibt diese Selbsttherapie der eigenen *imagination* als eine ›innere Rhetorik‹ des Geistes:

> By a certain powerful figure of inward rhetoric, the mind apostrophizes its own fancies, raises them in their proper shapes and personages, and addresses them familiarly, without the least ceremony and respect. By this means it will soon happen that two formed parties will erect themselves within. For the imaginations or fancies being thus roundly treated are forced to declare themselves and take party. (S 84)

Autors handelt. Vgl. zur Vorbildfunktion der horazischen Satire für Shaftesburys eigenes Schreiben Müller 2013.

234 Shaftesbury beruft sich für diese Genealogie der römischen Satire auf den Satiriker Horaz, der den Gattungsbegründer Lucilius ja tatsächlich in die direkte Nachfolge des freien Spottes der Alten Komödie stellt (Hor. sat. I,4,1–7). Vgl. auch Schmidt-Haberkamp 2000, 176: »Insofern die horazische Satire die attische Komödie beerbt habe, stellt sie das zeitlich nähere Muster für die Schriftsteller der Gegenwart dar. Shaftesburys Rückblick auf die Kunst der Antike ist mithin nicht von Nostalgie oder dem Eindruck der Unerreichbarkeit oder des Verlustes getragen, sondern er ist zukunftsweisend, indem er ein Modell für die mögliche, und in Shaftesburys Augen wünschenswerte, kulturelle Entwicklung Großbritanniens bereitstellt.« Schmidt-Haberkamps anschließende Einschränkung, Shaftesbury könne dennoch »nicht als Apologet der Satire betrachtet werden« (Schmidt-Haberkamp 2000, 214) bezieht sich auf dessen Vorbehalte gegen die Aggressivität der zeitgenössischen englischen Satiriker, vermag die Vorbildfunktion, die Shaftesbury der antiken *satura* zuerkennt, also nicht zu relativieren.

235 Die Hochschätzung der römisch-satirischen Tradition zeigt nicht zuletzt die Vielzahl von Zitaten, insbesondere aus Horaz und Persius, die in Shaftesburys *Soliloquy* an zentralen Stellen auftauchen. Gerade der unterschätzten Rolle von Persius' Satiren für Shaftesburys Programm der dialogischen Selbsterkenntnis wären eingehendere Studien zu widmen.

236 Bereits zu Beginn (S 75) spricht Shaftesbury vom vorgeschlagenen Verfahren als »that practice by which alone we correct the redundancy of humours and chasten the exuberance of conceit and fancy.« Vgl. zum »Schlüsselbegriff« der *fancy* in Shaftesburys Philosophie Schmidt-Haberkamp 2010, 30 (Anm. 21); Uehlein 1976, 139–145. Zur Phantasie-Therapie im Kontext der Aufklärung s. Dürbeck 1998, zu Shaftesbury 55–69.

Die »dramatic method« funktioniert mithin als eine prosopopoetische Selbstanrede, die zwei antagonistische Instanzen im Innern des Ich sich formieren und gegeneinander antreten lässt. Shaftesbury exemplifiziert diese Technik in einem dramatisierten Schaukampf seines (einen, vernünftigen) Selbst gegen die personifizierte Trägheit (*acedia*), bei der die »enchantress indolence« als »drowsy phantom« von der inneren Seelenbühne verjagt wird (S 142). Tatsächlich, so zeigt sich hier, praktiziert die Selbstzerteilung des reflektierenden Subjekts also eine Art an sich selbst vollzogenen *test of ridicule*.[237]

Das Vertrauen in die vernunftfördernde Wirkung dieses dialogischen Verfahrens teilt der englische Aufklärer mit den autoritativ zitierten Alten. Um noch einmal Shaftesburys originelle Interpretation des sokratischen *nosce te ipsum* wiederzugeben:

> This was, among the ancients, that celebrated Delphic inscription, ›Recognize yourself!‹, which was as much as to say, ›Divide yourself!‹ or ›Be two!‹ For if the division were rightly made, all within would […] be rightly understood and prudently managed. Such confidence they had in this home-dialect of soliloquy! (S 77)

Nur auf der Basis dieses grundlegenden Vertrauens kann Shaftesbury im vollen Ernst empfehlen, jeder aspirierende Autor solle, um die Kontrolle über seine Einbildungskraft zu gewinnen, zuallererst »wie irgendein Irrer« zu sich selbst sprechen. So zuversichtlich nämlich antwortet er auf die entgeisterte Rückfrage des intervenierenden Gesprächspartners (S 143):

> ›What! Talk to myself like some madman, in different persons and under different characters?‹ ›Undoubtedly, or it will be soon seen who is a *real* madman and changes character in earnest, without knowing how to help it.‹

Shaftesbury, so wird hier deutlich, konzipiert das dramatische Maskenspiel der Seelenteile als prophylaktische, die Einheit und Konstanz des Subjekts sichernde (Vor-)Übung. Es sei, wie er abermals unter Berufung auf die Alten betont, »the only way of composing matters in our breast and establishing that subordinacy which alone could make us agree with ourselves and be of a piece within« (S 77). Bei aller Affirmation einer mitunter als »civil war« (S 142) ausgetragenen Selbstspaltung bleibt sein *Advice* also fest auf das Ziel der Einigkeit mit sich selbst ausgerichtet. Die innerliche Entzweiung ist lediglich ein temporärer, dem eigentlichen Schreiben

237 Vgl. auch die Rekonstruktion von Amir (2014, hier: 61) »Shaftesbury's originality lies in his use of humor as a means of deliberate self-contrariness with the purpose of deflating the emotions, especially the passion of enthusiasm.«

vorgelagerter Zustand. Der Autor, dies macht Shaftesbury gleich zu Beginn seines Essays deutlich, hat sich der ›self-dissection‹ unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu unterziehen, *bevor* er sich dieser als – nunmehr innerlich gefestigter – Autor präsentiert. Entsprechend polemisch äußert sich Shaftesbury auch über Schriftsteller, die, anstatt ihre Selbstgespräche *in private* zu führen, diese in gedruckter Form zu Markte tragen und »exhibit on the stage of the world that practice which they should have kept to themselves« (S 74).

Springen wir von hier aus zurück an den Punkt, an dem dieser Exkurs eingesetzt hat, so zeichnet sich die einschneidende Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts deutlich ab: In Lichtenbergs *Sudelbüchern* ist die im Dialog ausgetragene Unterwerfung der eigensinnigen *fancies* unter die Herrschaft des Verstandes, die bei Shaftesbury die Einheit des Subjekts sichern sollte, zum Problem geworden. Die oben zitierten Bemerkungen zur Dualität von »*Ich* und *Mich*« (H 146) und zur (Unter-)Scheidung des aufzeichnenden »Kopf[es]« vom schreibendem »Ich« (K 38) zeugen nur zu deutlich davon, dass die von Shaftesbury propagierte »reflection« (S 88) ihre integrative Kraft eingebüßt hat. Das reflektierende Subjekt der *Sudelbücher* findet sich vielmehr

> zwischen den geistigsten Aussichten und den sinnlichsten Empfindungen in der Mitte, taumelnd aus jenen in diese bis ich nach einem kurzen Kampf zur Ruhe meines beiderseitigen Ichs dereinst völlig geteilt hier faule und dort in reines Leben aufdunsten werde. (B 263)

›Völlige Teilung‹ von Intellekt und Sinnlichkeit lautet also die Diagnose: »Wir beide«, fährt Lichtenberg fort, »Ich und mein Körper sind noch nie so sehr zwei gewesen als jetzo, zuweilen erkennen wir einander nicht einmal, dann laufen wir so wider einander daß wir beide nicht wissen wo wir sind« (ebd). Diese radikale Dissoziation des Mittelgeschöpfes Mensch in gegeneinander laufende Teile mag humoristisch überspitzt sein. Als Ausdruck eines grundsätzlichen Zweifels am Vermögen der Introspektion, »[to] make us agree with ourselves and be of a piece within« (S 77), darf die in den *Sudelbüchern* dokumentierte Erfahrung des ›Zweiseins‹ für die Spätaufklärung indes durchaus als symptomatisch gelten. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts schwindet, im Zuge einer Problematisierung des aufklärerischen Vernunftoptimismus, das Vertrauen in die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, von dem Shaftesburys Essay getragen ist.[238] Die Zweifel an der Erfolgsaussicht jener ›self-division‹, die das *Soliloquy* vor allem den angehenden Autoren anrät, führen dabei

238 Vgl. zu den wachsenden Zweifeln an der »bislang so gerühmt[en]« Introspektion »ab den [17]80er Jahren« Pfotenhauer (1987, 20–21), der zu Recht auf die einschlägige Rolle Kants in dieser Entwicklung hinweist.

allerdings nicht zur reflexiven Abstinenz. Vielmehr häufen sich um 1800 Texte, die aus der dialogischen Selbstverständigung nicht mehr herauszukommen scheinen. Was also bei Shaftesbury als propädeutisches Exerzitium der eigentlichen Textproduktion vorgelagert sein sollte, wird zum konstitutiven Bestandteil eines Schreibens, das die Frage nach dem Zusammenhang von ›Ich‹ und ›Mich‹, von Körper und Geist, Sprache und Denken auf Dauer stellt. In Hamann und Jean Paul begegnen uns Beginn und Höhepunkt dieser sich selbst problematischen Autorschaft.

2 Nachspiel auf dem Texttheater der Selbsterkenntnis (Hamann)

2.1 Einleitung

Daran, dass uns in Johann Georg Hamann (1730–1788) ein herausragender Vertreter der literarischen Unform begegnet, kann kein Zweifel bestehen. Angefangen bei den kuriosen, die generische Zuordnung verweigernden Titeln seiner Schriften,[1] über deren babylonische Sprachenvielfalt,[2] den radikal intertextuellen ›Cento-‹ oder Montagestil,[3] die typographische Hybridisierung der Druckseite durch eine Vielzahl von Schriftgrößen, Drucktypen und Hervorhebungen[4] bis zur paratextuellen Deformation seiner in Motti, Prologen, Apostillen und ausufernden Anmerkungen über sich hinauswuchernden Texte[5] und der Tatsache, dass deren Autor niemals mit eigenem Namen, sondern in immer neuen rhetorischen *personae* auftritt – das *corpus* der Hamann'schen Schriften,[6] ist ein mustergültiges Repertorium jener monströsen Tradition, der dieses Buch gewidmet ist.

Der »monströse Stil«[7] des Magus in Norden ist in der Hamann-Forschung alles andere als unterbelichtet geblieben. Vielmehr hat man der notorischen Dunkelheit seiner ebenso hybriden wie intertextuell übersättigten Schriften seit jeher besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Bei aller Würdigung jener Monstrosität, die Hamanns Schreiben auszeichnet, prägt die Forschung zum Werk Hamanns allerdings eine Art Ostinato: die entschiedene Zurückführung dieser Widerspenstigkeit auf den theologischen Impetus des Autors. Diese *reductio ad theologiam* hat immer wieder dazu geführt, dass die über den biblischen Horizont hinausgehenden Bezüge seiner kühnen Stilgeste vernachlässigt, ja übersehen wurden.

---

1 Auf die »gesamte Palette (pseudo-)generischer Bezeichnungen von ›Anmerkung‹, ›Einfällen‹, ›Phantasien‹, ›Rhapsodien‹, ›Näschereyen‹ sowie deren Attribute[] ›vermischt‹, ›zusammengeflickt‹, ›zusammengeworfen‹ etc.«, die Hamann als Titel seiner Schriften verwendet, hat etwa Eric Achermann (2016, 91) nachdrücklich hingewiesen; vgl. auch Al-Taie 2021, 167.

2 Vgl. zur charakteristischen Vielsprachigkeit von Hamanns Texten etwa Hoffmann 1972, 100; Willer 2003, 75–76; Beetz und Rudolph 2012, 7; Pataky 2021, 160; sowie meine eigenen Bemerkungen (Dell'Anno 2021a).

3 Vgl. Beetz 1996; Bohnenkamp-Renken 1996; Senkel 2012; Jørgensen 2014 sowie die Ausführungen unten.

4 Zum eigenwilligen Druckbild der Hamann'schen Schriften Willer 2005; Veitenheimer 2016; Keidel 2016; Schmitz-Emans 2021.

5 Hoffmann 1972, insbes. 99.

6 Koepp 1965; Kalkbrenner 2021.

7 Wetzel 1981.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-009

Exemplarisch lässt sich der Scheuklappen-Effekt, den die theologische Orientierung auf die Hamann-Forschung hat, an Manfred Beetz' verdienstvollem Beitrag zur Intertextualität von Hamanns berühmtester Schrift, der *Aesthaetica in nuce*, beobachten.[8] Beetz macht das von Julia Kristeva formulierte Konzept der Dialogizität für seine Analyse der Hamann'schen Zitationsverfahren fruchtbar und erkennt in der »Anspielung auf die Gattung der Totengespräche, die sich Lukian verdankt« hellsichtig das »verschlüßelte[] Intertextualitätsprogramm« der *Rhapsodie*.[9] Für dieses Programm findet der Verfasser denn auch eine äußerst treffende Beschreibung:

> Hamanns Cento- und Montagestil zitiert aus der gesamten griechischen und lateinischen Literatur und stempelt den Text »zur Schädelstätte seiner Kreuzzüge«, wie M. Mendelssohn sarkastisch bemerkt […]. Freundlicher formuliert löst Hamann den monologischen Text in ein zeitübergreifendes Symposion auf[.][10]

Ungeachtet dieser einschlägigen Hinweise auf die hypertrophe, zwischen symposiastischem Gelage und literarischem Schlachtfeld changierende Intertextualität der Hamann'schen Schriften aber geht Beetz an der – bei Kristeva prominent exponierten – menippeischen Genealogie eines solchen Schreibens vorbei. Betont wird vielmehr, dass »die Fluchtlinien der Intertextualität […] zuletzt in die Bibel zurück[führen]«.[11]

Ohne damit das eschatologische Telos des Hamann'schen Schreibens gänzlich in Abrede stellen zu wollen, sei im Folgenden der Versuch unternommen, die selbstbewusste Unform seiner Texte in ihre einschlägige Tradition zu stellen: die der *satura*.[12] Dass man Hamanns berüchtigten *stilus atrox* bis ins Detail auf das

---

8 Beetz 1996.

9 Beetz 1996, 82.

10 Beetz 1996, 83. Mendelssohns Charakteristik der Hamann'schen Intertextualität zielt auf den Titel der 1762 erschienenen Textsammlung *Kreuzzüge des Philologen*, deren Hauptstück die *Rhapsodie in kabbalistischer Prose* bildet. In der von Hamann später ausführlich zitierten und kommentierten Rezension heißt es: »Bey den häufigen Noten aus dem Platon, Bacon, Michaelis, Ausonius, Wachter, der neuesten Litteratur, Petronius, Shakespear [sic!], Roscommon, Young, Voltaire, und noch hundert andern, fiel mir ein, daß der Philolog diesen Aufsatz gleichsam zur Schädelstätte seiner Kreuzzüge aufgeworfen […].« (N II, 272). Damit ist Mendelssohn tatsächlich präziser als Beetz, insofern er vollkommen zur Recht auch neuzeitliche und nicht-literarische Quellen von Hamanns Zitationismus benennt.

11 Beetz 1996, 86. Vom »Sprach- und Semantikmonopol der Bibel« bei Hamann spricht auch Schmidt-Biggemann 2014, hier: 141.

12 Zwar hat man wiederholt auf die mehrfach bekundete Vorliebe Hamanns für die römischen Satiriker Persius und Petron hingewiesen (so bereits Unger 1911, 216, 383–384, 819; zu Hamann und Persius insbes. Ofner 1967). Vor einer dezidierten Einreihung des Magus in die Tradition der monströsen *satura* (Menippea) hat sich die Forschung indes bislang gescheut. Auszunehmen von diesem

Vorbild der von ihm verehrten römischen Satiriker zurückführen kann, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht.[13] Auch deshalb soll hier keine (weitere) stilistische Studie angestellt werden. Dieses Kapitel versucht vielmehr, am Beginn von Hamanns Autorschaft die Genese jener ebenso hybriden wie hypertrophen Textualität nachzuvollziehen, die noch Hamanns letztes Blatt kennzeichnet.

Mit den 1761 erschienenen *Wolken* steht hier ein Text im Fokus, dessen einschlägiges Thema das »Chimärische« der Hamann'schen Schreibart ist.[14] Als »*Chimäri-*

Befund ist Anne Bohnenkamp-Renkens Beitrag zu Hamanns Intertextualität, der am Beispiel der *Wolken* einen an Bachtin geschulten Blick auf das menippeische Profil seines Schreibens wirft (Bohnenkamp-Renken 1996, insbes. 128–129). Allerdings bleibt der knapp gefasste Hinweis ganz im Rahmen der Fruchtbarmachung von Bachtins Theorie, dessen Merkmalskatalog des Menippeischen auf Hamann übertragen wird, ohne dass dabei am etablierten Bild des leidenschaftlichen Offenbarungstheologen gerüttelt würde. Ohne Rekurs auf Bachtin, aber mit luzidem Blick auf die zeitgenössische Theorie des (Grotesk-)Komischen hat Jørgensen Hamann in einem kurzen aber wegweisenden Beitrag als einen »humoristische[n] Schriftsteller« profiliert (Jørgensen 2003). Dabei hebt er nicht nur die – augenfällige – Affinität der Faktur von Hamanns Texten zur (grotesk-)komischen Tradition hervor, sondern begründet diese Affinität überzeugend in der Kondeszendenz-Theologie des Magus in Norden (vgl. zum grotesken Moment von Hamanns Christologie, Anthropologie und Sprachphilosophie verbindendem Denken auch Dell'Anno 2021b, 93–96). Jørgensens Impuls ist Knut-Martin Stünkel in seinen Studien zur »leibliche[n] Kommunikation« Hamanns gefolgt (Stünkel 2018, insbes. 40–45). Seine konzise Einleitung stellt Hamann in die »englische Tradition des *learned wit* im Sinne eines Lawrence [sic!] Sterne« (41) und zeichnet das unverkennbare Portrait eines Autors, der durch Verfahren der subversiven »Rekonkretisierung« (ein Begriff, den Stünkel von Studer 1996 übernimmt) und des unvermittelten Umsturzes vom Erhabenen ins Vulgäre provoziert. Das Hauptanliegen seiner Studien liegt freilich darin, diesen »Humor« und seine drastische Leiblichkeit als Konsequenz einer Theologie des Niedrigen lesbar zu machen. Zur problematischen Einseitigkeit dieser Perspektive s. Abschnitt 2.3.6 dieses Kapitels (Anm. 145). Dass man Hamann ohne Schwierigkeiten in eine Reihe mit den Satirikern Hippel und Lichtenberg bringen kann, hat André Rudolph (2006a) in einem Beitrag gezeigt, der sich allerdings weniger der generischen Frage nach der Satire als dem konkreten brieflichen und publizistischen Austausch zwischen den genannten Autoren widmet. Die Swift-Rezeption Hamanns dokumentiert Knoll 1999. Jüngst hat Yvonne Al-Taie (2021, Kap. II) Hamanns ›Unverständlichkeit‹ gegen den Tenor der älteren Forschung nicht aus der Theologie hergeleitet, sondern aus einer »Schreibweise des Vergleichs« (160), die sie in der satirischen Tradition eines Rabelais und Sterne verankert sieht (160–167). Ihre Monographie, die zeitgleich mit den Kapiteln dieses Buches und u. a. in Auseinandersetzung mit meiner 2020 erschienenen Vorstudie zur *satura* entstanden ist, leistet einen wichtigen Beitrag zur Reperspektivierung des Hamann'schen Schreibens. Gegenüber Al-Taies Konzentration auf die (Master-)Figur des Vergleichs wird im vorliegenden Kapitel der Versuch einer umfassenderen Rekonstruktion des Frühwerks *sub specie saturae* unternommen.

13 Dell'Anno 2021b, insbes. 101–112. Vgl. zum *stilus atrox* insbesondere die erhellenden Ausführungen von Achermann 2016, 89–93.

14 Die Sokrates-Schriften Hamanns, das sind die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* [SD] und die *Wolken* [W], werden im Folgenden zitiert nach der neuen kritischen Edition, die Leonard Keidel und

sche Einfälle« (W 55; 64) wurde seine Erstlingsschrift, die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759), in der Kritik diffamiert; und Hamann lässt es sich nicht nehmen, diese – allzu treffende – Charakteristik zum Titel eines wenig später publizierten Textes zu erheben.[15] Im übertragenen Sinne bezeichnet die Chimäre ein realitätsfernes Hirngespinst. Seinen Namen aber hat dieses Hirngespinst bekanntlich von einem mythischen *monstrum*: Zedlers *Universallexicon* beschreibt die »Chimaera« als »ein ungeheures Thier, so 3. Köpffe, als einen Löwen- Ziegen- und Schlangen-Kopff hatte, anbey von vorn auch einem Löwen, in der Mitten einer Ziege und von hinten einem Drachen glieche«.[16] Es handelt sich bei der Chimäre (χίμαιρα, Ziege) also um ein Mischwesen von charakteristischer Undefinierbarkeit. Dass es sich einer generischen Identifikation hartnäckig entzieht, ist die große Crux von Hamanns ›monströsem‹ Schreiben. Wie der Gang in das unwegsame Gelände von Hamanns Frühwerk zeigen wird, reiben sich seine Kritiker an dieser Undefinierbarkeit ebenso auf wie der Autor selbst.

2.2 Denkwürdiges: Zu Hamanns kynischem Sokratismus

»Die meisten Bücher sind [...] ein treuer Abdruck der Fähigkeiten und Neigungen, mit denen man gelesen hat und lesen kann«.[17] Wie die einleitenden Bemerkungen bereits angedeutet haben, gilt das, was Hamann in *Schriftsteller und Kunstrichter* (1762) von ›den meisten Büchern‹ behauptet, zuallererst von seinen eigenen Texten: Sie sind Zeugnisse einer nachgerade unersättlichen Lektüre; in ihnen reiht sich Zitat an Zitat, Anspielung an Anspielung.[18] Dabei steht Hamanns Werk – wenn man denn von einem sprechen will – nicht nur in einer in die griechische, lateinische und

---

Janina Reibold besorgt haben (2021). Dafür, dass sie mir den Text der Edition vorab zur Verfügung gestellt haben, wie überhaupt für einen bereichernden Austausch sei den Herausgeber:innen an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

15 Die *Chimärischen Einfälle über den zehnten Theil der Briefe die Neueste Litteratur betreffend* sind 1761 erstmals erschienen; Hamann hat sie kurz darauf in die Sammlung der *Kreuzzüge* aufgenommen (vgl. N II, 156–165; unter der Sigle N zitiere ich hier und im Folgenden Nadlers Ausgabe von Hamanns sämtlichen Werken).

16 Zedler Bd. 5 (1733), Sp. 2135; es handelt sich bei dieser Dreigestaltigkeit um die seit Homer (Hom. Il. VI,181) topische Beschreibung.

17 N II, 341.

18 Vgl. zur hypertrophen Intertextualität von Hamanns Schreiben neben Bohnenkamp-Renken 1996 und Beetz 1996 etwa Senkel (2012, hier: 243): »Bei Hamann sind jede Form des Zitats und jeder Grad des Zitierens ausgeschöpft. Seine Texte umfassen plakative Motti und leise Andeutungen, hier winden sich Literaturzitate zur Arabeske, dort drängeln biblische Centonen«. Zur Frage nach dem ›Cento-Stil‹ Hamanns auch Dell'Anno 2022a.

hebräische Antike zurückreichenden literarischen Tradition. Seine *Brocken*, *Versuche*, *Einfälle und Zweifel*, *Entwürfe*, *fliegende Briefe*, *Vermischte Anmerkungen* und *Glossen* (um nur einige Titel zu nennen) sind zugleich wie vielleicht kein anderes Schriftkorpus dem historischen und publizistischen Kontext der Aufklärung verhaftet. Hamanns Texte gestalten sich ausnahmslos als schriftliche Dialoge – ›philologische Wortwechsel‹[19] – mit den Exponenten des kritischen Zeitalters, angefangen bei den Aufklärern (und Freunden) Kant und Berens, über die Vertreter der modernen Bibelphilologie bis zu den Berliner Kunstrichtern Lessing, Nicolai und Mendelssohn.[20]

Tatsächlich ist ›Wortwechsel‹ in mehrfacher Hinsicht ein treffender Ausdruck für Hamanns Schreiben: Nicht nur sind seine Texte intertextuelle Zwiegespräche, die sich ohne Kenntnis der Schriften, auf die sie antworten, kaum entziffern lassen. Ihre eigentliche Schwierigkeit besteht eben darin, dass sie *auf* andere *durch* andere antworten, sich mithin in einer »Wolke von Zeugen« (Hebr. 12,1) verbergen,[21] und zwar ohne dabei auf den ursprünglichen Sinn und Kontext, ja oft nicht einmal auf den Wortlaut der beigezogenen Zitate sonderlich Rücksicht zu nehmen. So stellte etwa Johann David Michaelis, Adressat der *Aesthaetica in nuce*, entrüstet fest, ihr Autor nehme sich die »Freyheit, die Gedanken anderer sehr zu verstellen, so, daß sie selbst wohl erst rathen musten, wo sie so etwas gesagt haben möchten, das sie in den geänderten Wörtern nicht erkennen.«[22] Hamanns ›philologische Wortwechsel‹ praktizieren also ein Verfahren der bedeutungsverschiebenden Zitation, bei dem sich die Übertragung der Worte aus einem anderen Kontext mit deren Umdeutung innig verschränkt. Die notorische Unverständlichkeit der Hamann'schen Schriften wurzelt nicht zuletzt in diesem dialogischen Parasitismus.

---

19 Zum »philologischen Wortwechsel« fordert Hamann in seiner *Aesthaetica in nuce* den Bibelwissenschaftler und Orientalisten Johann David Michaelis (N II, 197).

20 Der charakteristischen Dialogizität von Hamanns Schreiben hat Christina Reuter eine einschlägige Studie gewidmet (Reuter 2005, insbes. den Überblick über die ›Gesprächspartner‹ der einzelnen Schriften, 71–73). Vgl. auch Lüpke 1996 (der eine dezidiert theologische Deutung der Hamann'schen Dialogizität vorlegt) sowie Griffith-Dickson 1995 und Schumacher 2000, 89–154 (der Hamann als Vorläufer dekonstruktiver Autoren präsentiert).

21 Vgl. zu dieser, Hamanns frühen Sokrates-Schriften entnommenen, Bildlichkeit als Inbegriff Hamann'scher Intertextualität Bohnenkamp-Renken (1996, hier insbes.: 133–134). Die Vorrede zu den *Kreuzzügen des Philologen* (1762) nimmt diese Bildlichkeit wieder auf, indem sie mit dem Ausruf schließt: »Glücklich ist der Autor, welcher sagen darf: Wenn ich schwach bin, so bin ich stark! – aber noch seeliger ist der Mensch, dessen Ziel und Laufbahn sich in die Wolke jener Zeugen verliert, – der die Welt nicht werth war.« (N II, 117).

22 N II, 253.

Als »Fußnoten zu den Texten der offiziellen Kultur seiner Zeit«, die »kaum jemals die Dimension eines eigenständigen Buches [erreichen]«, hat Jürgen Trabant Hamanns Texte treffend charakterisiert:

> Sie treiben sich gewissermaßen im Untergrund [der] aufgeklärten Institutionen herum, rumpeln wie ein verborgenes und entferntes Gewittergrollen im dunklen Fußnotenkeller der herrlich erleuchteten Schriftgebäude, gemahnen an das Unabgegoltene des hellen Lichts des Jahrhunderts.[23]

In der druckbildlichen Metapher der Fußnoten kondensieren sich mithin die Eigenheiten eines Schreibens, das sich entschieden an den Rändern des herrschenden Diskurses situiert. Dabei stehen Hamanns ›Fußnoten‹ nur zu deutlich in der Tradition jener antiplatonischen ›Randglossen‹, als die sich die literarische Bewegung des Kynismus seit jeher gebärdet.[24] Seine publizistischen Interventionen verschreiben sich der kynisch-satirischen Kritik an der idealistischen Philosophie, gegen deren Sprach- und Körpervergessenheit sie rebellieren. Programmatisch mobilisiert Hamann schon in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759) gegen die Hybris der aufklärerischen Vernunft einen zwischen Therapie und Sprengkommando schwankenden Sokratismus, dessen provokativer Gestus des Nichtwissens gerade in seiner theologischen Emphase seine kynische Abstammung nicht verbergen kann: Bereits die Vorrede an das Publikum bemüht die alte satirische Topik der zu therapeutischen Zwecken verabreichten Medizin, indem sie die vorliegende Schrift als »Küchlein« (Kügelchen, also Pillen) präsentiert, die »geschluckt werden müssen« (SD 7). Dabei handelt es sich bei dieser »Gabe« allerdings um »Küchlein, von denen ein Gott, wie *Du*, einst *barst*« (SD 6).[25] Die darin zum Ausdruck gebrachte Destruktivität der verabreichten Medizin bestätigt sich am Ende der Vorrede, wo die Frage nach deren »Wirkung« mit dem kynisch-derben Hinweis auf den Tod Vespasians beantwortet wird, der seiner Darmerkrankung »auf einem Stuhl, der nicht sein Thron war«, erlegen sein soll (SD 8). Im dritten Abschnitt der Schrift wird ebendiese therapeutische Topik auf Sokrates zurückgeführt:

> Sokrates verglich sich mit einem Arzte, der […] Kindern die Kuchen und Leckerbissen verbiethen wollte. […] Jeder neue Götzendienst war eine Finanzgrube der Priester, welche das öffent-

23 Trabant 1992, 102.

24 Vgl. dazu den *Versuch* Kap. I.2.3. Als »respektlose Randglosse« zum »erhabenen platonischen Idealismus« beschreibt Heinrich Niehues-Pröbstings Monographie den antiken Kynismus (Niehues-Pröbsting 1988, 21).

25 Dass wir es hier mit einer satirischen Topik zu tun haben, hat auch Deupmann (2002, hier: 98–99) hervorgehoben. Man wird nicht fehlgehen, im Falle der Hamann'schen »Küchlein« an Petrons übersüßte rhetorische »*globuli*« (Petr. 1,3) zu denken.

> liche Wohl vermehren sollte; jede neue Secte der Sophisten versprach eine Encyclopedie der gesunden Vernunft und Erfahrung. Diese Projecte waren die Näschereyen, welche Sokrates seinen Mitbürgern zu vereckeln suchte. (SD 42–43)

Das Selbstverständnis der religionskritischen Aufklärung gegen den Strich bürstend, die sich Sokrates gerne selbst zur Galionsfigur wählte, präsentiert Hamann Sokrates als radikalaufklärerischen Kämpfer gegen einen falschen Kult (»Götzendienst«) der »gesunden Vernunft«.[26] Der Hamann'sche Sokrates ist ein anti-philosophischer Störenfried, der »lieber die Probe der Spötterey und *guten Laune* als eine ernsthafte Untersuchung anstellt[]« (SD 36) und gegen ästhetischen Idealismus und begriffliche Abstraktion schamlos seine kreatürliche Sinnlichkeit hervorkehrt.[27] Entsprechend inkompatibel mit dem Geschmack seiner Zeit war der Stil seiner Reden:

> Die Kunstrichter waren mit seinen *Anspielungen* nicht zufrieden, und tadelten die Gleichnisse seines mündlichen Vortrages bald als zu weit hergeholt, bald als pöbelhaft. Alcibiades aber verglich seinen Parabel gewissen heiligen Bildern der Götter und Göttinnen, die man nach damaliger Mode in einem kleinen Gehäuse trug, auf denen nichts als die | Gestalt eines ziegenfüßigen Satyrs zu sehen war. (SD 42)

Hamanns Charakteristik des Sokrates greift also auf jenen berühmten *locus* aus Platons *Symposion* zurück, den sich die literarische Tradition des Kynismus zum poetologischen Emblem nahm.[28] Die satyrhaft hässliche Gestalt des göttlich-weisen Sokrates macht den Helden der *Denkwürdigkeiten* zugleich zur Präfiguration Christi,

---

26 Vgl. die zentralen Stichworte ›Vernunft‹ und ›Verstand‹ auch SD 18, 20, 24, 29, 33–35, 42, 45. Wie Spiekermanns Beitrag zur Sokrates-Rezeption im 18. Jahrhundert gezeigt hat, steht der aufklärerischen Nobilitierung des Sokrates zum Helden der Vernunft quasi komplementär seine Indienstnahme für die religiöse Sittendoktrin gegenüber (Spiekermann 2012). Gegen beide Instrumentalisierungen positioniert sich Hamanns Sokrates-Bild.

27 Die provokative ›Umfunktionierung‹ des aufklärerischen Sokrates-Bildes in den *Denkwürdigkeiten* hat auch Jørgensen klar gesehen, ohne dabei freilich dessen kynische Genealogie zu bemerken: »Gerade an der im Zeitalter der Aufklärung so beliebten Gestalt des Sokrates akzentuiert Hamann mit klarer Absicht die Mischung hoher und niedriger, materieller und geistiger, ›ehrwürdiger‹ und ›gemeiner‹ Elemente, ja er funktioniert geradezu die Gestalt um, die sinnlicher und gröber, fast asozial und irrational wird.« (Jørgensen 2003, hier: 31) Zum Kynismus des Hamann'schen Sokrates gehört auch die von den Herausgeber:innen zu Recht hervorgehobene »Idee der allein im Wahn oder im Müll vorhandenen ›Freyheit‹« (Keidel und Reibold 2021, c), die sowohl die *Denkwürdigkeiten* als auch die *Wolken* prägt. In ihr verbindet sich die bedingungslose Parrhesie des Kynikers mit der dafür in Kauf genommenen gesellschaftlichen Abseitigkeit seiner Existenz.

28 Plat. symp. 215a, 221d–222a. Vgl. zu diesem *locus classicus* des Kynismus Branham 1989, 49–55 sowie oben Kap. I.2.3.1.

der bestürzend niedrigen Verkörperung des göttlichen Logos.[29] Der Widerspruch zwischen einem unansehnlichen Äußeren und einem dazu inkommensurablen, göttlichen Inneren, für den Sokrates wie Christus stehen, ist dabei ebenso Anstoß der »gesunde[n] Vernunft«, wie das Paradox, dass der weiseste aller Menschen ausgerechnet der nichtswissende Sokrates sein soll (SD 24).

Im Zeichen solcher Widersprüchlichkeit provozieren die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* »Philosophen von heutigem Geschmack« (SD 25), unter ihnen nicht zuletzt Kant. Dieser wird bereits in der ersten Zuschrift als »der andere« der »Zween« bedacht, an deren Adresse die *Denkwürdigkeiten* – nach dem Persius-Motto »Vel DVO vel NEMO« (SD 1; Pers. sat. I,3) – gerichtet sind:

> Der andere möchte einen so allgemeinen Weltweisen und guten | Münzwaradein abgeben, als Newton war. Kein Theil der Kritick ist sicherer, als die man für Gold und Silber erfunden hat. Daher kann die Verwirrung in dem Münzwesen Deutschlands so groß nicht seyn, als die in die Lehrbücher eingeschlichen, so unter uns gäng [sic!] und gebe sind. Es fehlt uns an richtigen Verhältnis-Tabellen, die uns bestimmen, wie viellöthig eine Wahrheit seyn müsse, und wie viel an einem Einfall fehlet, wenn er eine Wahrheit gelten soll u. s. w. (SD 7)

Als Epigone Newtons, der nicht nur Philosoph im alten, universalgelehrten Sinne war, sondern auch königlicher Warden and Master of the Mint, wird Kant hier zum Hoffnungsträger einer kritischen ›Scheidekunst‹, die analog zur Prüfung der Münzen Wert und (Wahrheits-)Gehalt begrifflicher Prägungen objektiv zu bestimmen weiß.[30] Diesem philosophischen Unterfangen entgegen steht die in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* sowohl formulierte als auch demonstrierte Einsicht: »Die Wörter haben ihren Werth, wie die Zahlen von der Stelle, wo sie stehen, und ihre Begriffe sind in ihren Bestimmungen und Verhältnissen, gleich den Münzen, nach Ort und Zeit wandelbar.« (SD 30)[31] Als Beleg für diese Wandelbarkeit dient Hamann der Kommentar, mit dem »Jehova« Adam und Eva aus dem Paradies verweist: »*Siehe! Und Adam ist geworden als Unser einer*« (SD 30; 1 Mose 3, 22), eine spöttische Anspielung auf das Versprechen »*Ihr werdet seyn wie Gott*« (SD 30; 1 Mose 3, 5),

---

29 Ihr einschlägiges Vorbild hat diese christliche Adaptation der Silenfigur in Erasmus' Rezeption des platonischen Topos, insbesondere im Adagium *Sileni Alcibiadis* (1515). Zu den Affinitäten zwischen Christentum und antikem Kynismus s. Matton 1996, 240–264; zur erasmianischen Silenfigur 250. Eingehend behandelt die silenische Poetik der Frühen Neuzeit Leclère 2014. Dass sich Hamanns Schreiben in diese, von Rabelais prominent aktualisierte Tradition stellt, bemerkt auch Deupmann 2002, 106; vgl. auch Dell'Anno 2021b, hier: 95.

30 Vgl. zu dieser Stelle auch den Kommentar von Blanke 1959, 69–70. Mehr als zwanzig Jahre vor Erscheinen der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) ist Kant hier als Vorreiter einer ›kritischen‹ Philosophie identifiziert.

31 Zum Vergleich von Worten und Münzen, Sprache und Geld bei Hamann s. die eingehende Studie von Eric Achermann (1997, 50–256; zur zitierten Stelle der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* 197).

welches die Schlange Adam und Eva gegeben hatte. Dass also »einerley Wahrheiten mit einem sehr entgegengesetzten Geist ausgesprochen werden kann« (SD 30), dass sich Wahrheit mithin nicht begrifflich fixieren lässt, auf diese Erkenntnis zielt die rhetorische Performanz von Hamanns sokratischem Schreiben.[32]

Die unmögliche Fixierung begrifflicher Währungen zu demonstrieren, war indes bereits das erklärte Programm jener verbalen Münzfälscherei, der Diogenes von Sinope seinen Ruhm und Ruch verdankte.[33] Sprichwörtlich geworden ist der delphische Orakelspruch, den der Erzkyniker zum Motto seines rhetorischen Interventionismus erhob:[34] παραχαράττειν τὸ νόμισμα, die Münze (d. h. zugleich: die geltenden Werte) umzuprägen, lautete der göttliche Auftrag des Diogenes; und es ist diese gelebte, in zahlreichen Anekdoten überlieferte Subversivität, die dem philosophischen ›Hund‹ (κύων) den Titel eines »rasenden Sokrates« (Σωκράτης μαινόμενος) eintrug.[35] Darin, dass Hamanns *Sokratische Denkwürdigkeiten*, wie er in den *Wolken* selbst hervorhebt, durch ihre unablässigen »*Wortspiele* […] am meisten anstößig geworden« (W 74), behaupten sich nur zu deutlich die Charakteristika dieser kynischen Gegen-Rhetorik.

Die Tradition, in die Hamann sich mit seinem Angriff gegen die zeitgenössischen Spielarten philosophischer Ermächtigung stellte, war ihm dabei wohlbekannt. In einem Ende Dezember 1759 – also im unmittelbaren Nachgang zu den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* – geschriebenen Brief an den »Freund« Kant bekennt sich Hamann selbstbewusst zur »cynische[n] Unverschämtheit« seiner »Parrhesie« und präsentiert sich als »Silen« des großen Philosophen, mithin als dessen schonungslos offener kritischer »Begleiter«: »Weil ich Sie hochschätze und liebe, bin ich Ihr Zoilus; und Diogen gefiel einem Mann, der gleiche Neigungen mit ihm hatte; so ungl[eich] die Rollen waren, die jeder spielte.«[36] In Zoilos von Amphipolis, dem schon wenige Zeilen zuvor unter seinem Epitheton »Homeromastix« (Homergeißel) aufgerufenen kynischen Redner, findet Hamann die *persona* einer polemischen Kritik nicht nur an der hohen epischen Dichtung eines Homer, sondern auch an der Philosophie eines Platon.[37] Gegenüber dem philosophischen »Eroberer«, als den

32 Bereits im vielzitierten Brief an Kant vom 27. Juli 1759 heißt es programmatisch: »Um Wahrheit ist mir so wenig als Ihrem Freunde [d. i. Berens] zu thun; ich glaube wie Socrates alles, was der andere glaubt – und geh nur darauf aus, andere in ihrem Glauben zu stöhren« (der Briefwechsel wird nach der Ausgabe von Ziesemer und Henkel zitiert unter der Sigle ZH; hier I, 377).

33 Auf die Vorbildfunktion der kynischen Umwertungspraxis für Hamanns Autorhandlungen habe ich andernorts bereits hingewiesen (Dell'Anno 2021b, hier: 93).

34 Vgl. Branham 1994, 329–359.

35 Die primäre Quelle dieses Diogenes-Portraits sind die Philosophenviten des Diogenes Laertios (D.L. 6.54).

36 ZH I, 451–452.

37 Zu Zoilos vgl. grundsätzlich Matthaios 2002.

Hamann Kant an derselben Stelle adressiert, gibt der sokratische Briefautor sich als unbeirrbarer diogenischer ›underdog‹.

Die »Rollen« sind also klar verteilt: Kant, dem Vertreter des herrschenden Diskurses, dem deutschen Warden and Master über die offizielle, autorisierte Währung, begegnet in Hamann seine kynische Geißel, ein unterlegener, aber in seiner unverschämten Redefreiheit nichts desto weniger renitenter Kritiker. Den »Mut«, seinem Gegenüber scham- und furchtlos »die Wahrheit zu sagen«, teilt sich der von Hamann aufgerufene Kynismus mit der Alten Komödie.[38] Bereits in der Antike wird der Spötter Diogenes als philosophischer Nachfolger des Aristophanes gehandelt, von dessen Komödie er das freimütige Verlachen aller Überheblichkeit übernommen habe.[39] Wie sich am Beispiel der *Wolken* (1761) zeigen wird, ist diese Wahlverwandtschaft von Kynismus und Komödie für die spezifische Ausprägung von Hamanns *satura* absolut einschlägig.

Bereits im August 1759 vergleicht Hamann seine Autorschaft mit derjenigen eines »comische[n] Dichters«: »Der comische Dichter«, schreibt er an Lindner, »mag immer lachen, so geht seine satyrische Nase nicht den Zuhörer an; sondern zu dem sagt er: Ich arbeite bey meinem Lachen. Warum lachst du aber? Du bist selbst der Mann der Fabel […]«.[40] Dieser Hinweis auf die komisch-satirische Tradition ist aufschlussreich: Im horazischen Diktum, nach dem der satirische Text *mutato nomine* vom ›Zuhörer‹, d. h. vom Leser selbst handelt – weshalb sich jede Schadenfreude verbitte – kondensiert sich der rezeptionsästhetische Imperativ von Hamanns Schreiben. Es fordert von den Leser:innen, dass sie das Gelesene in produktiver »Anwendung«[41] auf sich selbst beziehen.

---

38 Auf diese Affinität zwischen kynischer Parrhesie und Komödie deutet die unverkennbar dionysische Dimension von Hamanns Silen-Vergleich. Ich zitiere die Stelle in ihrem Zusammenhang: »Wenn Sie [d. i. Kant] ein Gelehrter Eroberer wie Bacchus seyn wollen; so ist es gut, daß Sie einen Silen zu Ihrem Begleiter wählen. Ich liebe nicht den Wein des Weins wegen, sondern weil er mir eine Zunge giebt Ihnen in meinem Taumel auf meinem Esel die Wahrheit zu sagen.« (ZH I, 451)

39 Dies die einflussreiche Darstellung von Marc Aurel (Med. 11.6.2): »μετὰδὲ τὴν τραγῳδίαν ἡ ἀρχαία κωμῳδία παρήχθη, παιδαγωγικὴν παῤῥησίαν ἔχουσα καὶ τῆς ἀτυφίας οὐκ ἀχρήστως δἰ αὐτῆς τῆς εὐθυῤῥημοσύνης ὑπομιμνῄσκουσα˙ πρὸς οἷόν τι καὶ Διογένης ταυτὶ παρελάμβανεν.« (»Nach der Tragödie kam die Alte Komödie. Sie übte eine sittenrichterliche Freimütigkeit und wirkte dadurch mit großem Nutzen auf die Entfernung des Eigendünkels, den sie rücksichtslos zur Schau stellte, zu welchem Zweck selbst ein Diogenes [von Sinope] manches aus ihr sich zu eigen machte.«) Wie gesehen, gründet Shaftesbury seine kurze Literaturgeschichte auf ebendiese Stelle (s. o. Kap. III.1.3).

40 ZH I, 396. Mit »Warum lachst du aber? Du bist selbst der Mann der Fabel« paraphrasiert Hamann eine berühmte Wendung aus der ersten Satire des Horaz: »*Quid rides? Mutato nomine/ de te fabula narratur*«– »Was lachst du? Ändere den Namen, und die Geschichte handelt von dir« (Hor. sat. I,1,69–70). Vgl. zur Programmatik dieser Briefstelle Bayer 1991, 21–22; Reuter 2005, 48.

41 ZH I, 396.

Erklärtes Ziel der Hamann'schen Texte ist es also, die implizit und explizit Adressierten auf jene »Höllenfahrt der Selbsterkänntnis« zu schicken, von der in den *Chimärischen Einfällen* (1761) die Rede ist.[42] Nicht zu Unrecht hat man in dieser berühmten Wendung Hamanns eine Anspielung auf den »Mythos vom Abstieg Christi in die Unter- und Totenwelt in der Zeit zwischen der Kreuzigung und der Auferstehung« erkannt.[43] Zugleich aber ist in der Kollokation von Katabasis und Selbsterkenntnis ein nicht weniger deutliches Persius-Zitat zu erkennen: »*ut nemo in sese temptat descendere*«, »dass niemand es wage, in sich selbst hinabzusteigen«, lässt Persius in seiner vierten Satire Sokrates persönlich beklagen (Pers. sat. IV, 23).[44] Der Imperativ zum *descensus* in sich selbst verdankt sich mithin ebenso sehr jener satirischen Tradition, die in Shaftesburys *Soliloquy* zu neuen, aufklärerischen Würden gekommen war.[45] Wie gesehen, richtete sich Shaftesburys Aufruf zur Selbsterkenntnis noch vor den ›Zuhörern‹ und ›Männern der Fabel‹, von denen bei Hamann die Rede ist, an die Autoren. Tatsächlich erweist sich Shaftesburys *Advice to an Author* für Hamanns »comische« Autorschaft gerade darin als einschlägig, dass er vor aller Pädagogik zur Selbstanwendung des *nosce te ipsum* anhält.

Der Programmatik des *nosce te ipsum* verschreiben sich nicht nur Hamanns *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759), sondern auch, und radikaler noch, deren ›Zugabe‹, die *Wolken. Ein Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* (1761). Auf sie konzentriert sich denn auch die folgende Lektüre.

2.3 Metakritische Aufzüge (*Wolken*)

Wie unter dem Brennglas lassen sich an Hamanns *Wolken* die Entstehungsbedingungen jener ›rumpelnden‹, ›gewittergrollenden‹ Fußnoten-Prosa nachvollziehen, die als metakritischer *stilus atrox* sein gesamtes Werk kennzeichnet.[46] Dabei

42 N II, 164; zum Motiv der katabatischen Selbsterkenntnis bei Hamann und Kant, der die Hamann'schen Wendung in seiner *Metaphysik der Sitten* zitiert, vgl. Goldstein 2010. Allerdings konzentriert sich Goldstein, im Einklang mit dem größten Teil der Hamann-Forschung, auf die biblische Herkunft des Ausdrucks, und lässt damit die hier fokussierte satirische Sokratik außer Acht.

43 Goldstein 2010, 190.

44 Erstaunlicherweise geht Ofners Studie zu Hamann und Persius (Ofner 1967) an der auffälligen Entsprechung zwischen dem Hamann'schen Diktum von der »Höllenfahrt der Selbsterkänntnis« und Persius' gnomischem *in sese descendere* vorbei.

45 Vgl. zu Shaftesbury Kap. III.1.3.

46 Ihre bekannteste Gestalt hat diese metakritische Schreibweise in der *Metakritik über den Purismum der Vernunft* (1784) gefunden. Vgl. zur Hamanns metakritischer Philosophie Salmony 1958. Die Leistungen von Hamanns Metakritik an der kantischen Philosophie und ihre Verfahren hat Oswald Bayer in zahlreichen Forschungsbeiträgen detailliert herausgearbeitet; vgl. Bayer 2002. Zur Ha-

kommt – gemäß der oben exponierten Problematik des Parasitismus – keine Annäherung an Hamanns Texte ohne Auseinandersetzung mit deren Intertexten aus. Das gilt auch für die *Wolken*: Schon im Titel beruft sich Hamanns Feldzug gegen die Advokaten des gesunden Verstandes programmatisch auf Aristophanes' Sophisten-Satire (αἱ νεφέλαι, *Die Wolken*). Diese Verbindung zur Alten Komödie ist nicht nur inhaltlich, sondern auch in formaler Hinsicht interessant. Tatsächlich bedienen sich die Hamann'schen *Wolken* des aristophanischen Intertexts als einer Art Baukasten, aus dem unterschiedliche Elemente für die eigenen Zwecke adaptiert werden. Mein Gang in das unwegsame Gelände von Hamanns Text wird den Blick vor allem auf die bisher vernachlässigten, konstitutiven Anleihen des *Nachspiels* am thematischen und verfahrenstechnischen Repertoire der aristophanischen Komödie richten.

Die Frage nach der Modellfunktion der Komödie für die Hamann'sche Metakritik lässt dabei aber unweigerlich auch die Mittlertexte in den Blick geraten, denen sich Hamanns Hochschätzung der komisch-satirischen Tradition verdankt. Allen voran Shaftesburys *Soliloquy, or Advice to an Author* ist in diesem Zusammenhang die Geltung zu verschaffen, die ihm gebührt. Denn tatsächlich befindet sich Hamanns metakritische Komödie bei näherem Blick immer auch in einem indirekten, aber nichts desto weniger prägenden Dialog mit Shaftesburys aufklärerischer Aktualisierung der sokratischen Tradition. Erst in der Entfaltung dieser komplexen intertextuellen Konfiguration gewinnt das *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* sein eigentümliches Profil. Zu ihm gehört – nicht zuletzt – eine ausgeprägte Selbstreflexivität. Tatsächlich lässt sich an den *Wolken* die Genese von Hamanns ›schrecklicher‹ Schreibart (*stilus atrox*) aus einer reflexiven Rückwendung des maskierten Sprechens auf und gegen sich selbst nachvollziehen. Gerade sie macht die *Wolken* zu einem Musterfall jener selbstreflexiven Monstrosität, die hier unter dem Namen der *satura* gefasst wird. Beginnen möchte ich die soeben skizzierte Rekonstruktion des Textes bei dessen dramatischer Anlage und der Frage nach dem mimischen Stil.

2.3.1 ›mimische Arbeit‹ und ›mimischer Stil‹

Mit seinen 1761 publizierten *Wolken* bereitet Hamann den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759) also »ein Nachspiel«, wie es im Untertitel heißt. Schon diese Bezeichnung lässt aufmerken: Die theatrale Metapher präsentiert den Text als einen drama-

mann'schen Wortprägung »Meta-Kritik« und seiner Programmatik vgl. Bayer 1988. Dort findet sich auch der Hinweis, dass der auf Kant gemünzten Wortprägung ›Metakritik‹ verschiedene analoge Formulierungen vorausgehen, darunter auch das dem »Nachspott« ähnliche »Nachspiel« (Bayer 1988, 305). Vor diesem Hintergrund gewinnt die hier präsentierte Lesart der *Wolken* (im Untertitel: *Ein Nachspiel*) als Paradigma der metakritischen Schreibart an Plausibilität.

tisch inszenierten Appendix, einen in Szene gesetzten Epilog zur vorausgegangenen Veröffentlichung. Die drei von Prolog und Epilog gerahmten »Aufzüge« der *Wolken* lassen zuallererst an die dreiteilige Struktur der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* denken, die in der Vorrede als eine »mimische[] Arbeit« bezeichnet werden (SD 11).[47] Folgt man dem verdienstvollen Kommentar der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* von Fritz Blanke, so ist unter ›mimisch‹ in erster Linie der Umstand zu verstehen, dass es sich bei Hamanns Sokrates-Schrift um ein typologisch-autobiographisches Maskenspiel handelt.[48] In der Hauptfigur des Textes ist demnach nicht nur eine Präfiguration Christi zu erkennen.[49] Hinter Sokrates, dem eigensinnigen Störenfried seiner Zeitgenossen, verberge sich zugleich deutlich erkennbar Hamann selbst, der mit seiner Schrift gegen den Vernunftglauben seiner aufklärerischen Freunde Kant und Berens vorgehe. Hamanns *Denkwürdigkeiten* bedienen sich also der antiken Figuren als *personae*, um durch christologische Umdeutung der Philosophiegeschichte an den Verhältnissen der eignen Zeit Kritik zu üben.[50]

Was in Blankes konziser Charakteristik der mimischen Schreibart indes zu wenig zur Geltung kommt, ist die Ebene der sprachlichen Verfahren: Um die adressierten Freunde, insbesondere den Kaufmann Berens zu erreichen, so erklärt der Autor in der Vorrede »an das Publicum«, habe er »in der mystischen Sprache eines Sophisten geschrieben« (SD 6), sich mithin die Redemaske des Aufklärers vorgehalten. Demnach spezialisieren sich die *Denkwürdigkeiten* auf jene Taktik der ironischen Verstellung, die Hamann in seinem bereits zitierten Brief an Lindner als Kennzeichen seiner Autorschaft beschreibt: Anonym und in umstürzlerischer Absicht begibt sich der maskierte Autor ins diskursive Feld der »schönen Geister und der großen [seiner] Zeit«, um diese mit ihren eigenen Waffen zu schlagen:

> Kein beßer Schwerdt als Goliaths; so braucht der Christ die Ironie um den Teufel damit zu züchtigen. Diese Figur ist die erste in seiner Redekunst gewesen; und mit dieser Figur führte Gott die ersten Eltern zum Paradiese heraus; nicht sie sondern ihren Verführer damit zu spotten.[51]

---

47 »Das ganze Werk ist mimisch und besteht in einer Einleitung, 3 Abschnitten und einer Schlußrede«, hatte Hamann die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* in einem Brief an Johann Gotthelf Lindner beschrieben (31. August 1758; ZH 1, 404).

48 Blanke 1959, 13–20.

49 Vgl. zu dieser Dimension der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* auch Schmidt-Biggemann 1999, 142–151.

50 Vgl. zu diesem Verfahren auch Rudolph 2006a, 164–173. Dass die Zuordnung und Kenntlichkeit der *personae* indes nicht ganz so eindeutig ist, wie Balkes Rekonstruktion suggeriert, wird sich am Beispiel der Frage nach dem sokratischen Verfasser noch zeigen.

51 ZH I, 339.

Die einschlägige rhetorische Taktik von Hamanns subversiver Kritik besteht mithin darin, den Gegner mittels Ironie in das eigene Schwert stürzen zu lassen. Dabei bemüht der Brief für dieses ironische Verfahren ebenjenes biblische Beispiel, mit dem auch in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* – gegen die Scheidekunst von Kants »Kritick« (SD 7) – die Instabilität und Umwertbarkeit sprachlicher Prägungen demonstriert wird: das höhnische Echo des Schlangen-Versprechens, mit dem Gott Eva und Adam aus Eden verwies. In Lindners *Anweisung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredsamkeit insonderheit* (1755) hatte Hamann seine fortan privilegierte Bezeichnung für dieses Verfahren der ironischen Subversion gefunden: Unter den verschiedenen Arten der Ironie führt Lindner auch die sog. »Mimesis«, die er als »spöttische Wiederholung der Worte des andern« definiert.[52] In eben diesem Sinne ist Hamanns »mimische[r] Stil« zu verstehen.[53] Die Taktik der mimisch-ironischen Subversion, auf die sich Hamanns Texte spezialisieren, ist mit deren markanter Unform aufs engste verbunden. Im Brief an Lindner gibt Hamann denn auch einen lebhaften Eindruck von den charakteristischen Schwierigkeiten seines Stils:

> Ein Lay und Ungläubiger kann meine Schreibart nicht anders als für Unsinn erklären, weil ich mit mancherley Zungen mich ausdrücke, und die Sprache der Sophisten, der Wortspieler, der Creter und Araber, der Weißen und Mohren und Creolen rede, Critick, Mythologie, rebus und Grundsätze durch einander schwatze, und bald κατ᾽ ἀνθρωπον bald κατ᾽ ἐξοχην argumentire.[54]

Es handelt sich um die prägnante Charakteristik eines synkretistischen, Gegensätzliches paradox vereinenden Anti-Stils;[55] eines Schreibens mithin, das ob seiner schieren Heterogonie, seiner geradezu proteischen Vielgestaltigkeit, kaum zu fassen ist.

Das notorisch unverständliche Verfahren der maskierten, ironisch-verstellten ›Zungenrede‹ wird in den *Wolken* zugleich aktualisiert und reflektiert. Dabei schließt das *Nachspiel* nicht nur oder vielmehr nicht direkt an die im Untertitel evozierte Erstlingsschrift an. Vielmehr positionieren sich die *Wolken* zugleich nach den einschlägigen Rezensionen der Sokrates-Schrift: derjenigen Moses Mendelssohns (in den *Briefen, die neuste Litteratur betreffend*), derjenigen Johann Joachim Christoph

---

52 Lindner 1755, hier: 28.

53 Von seinem »mimischen Stil« spricht Hamann immer wieder (etwa auch im Brief an Kant vom 27.7.1759; ZH I, 378), insbesondere aber im Kontext der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*. Auf die einschlägige Definition des ›Mimischen‹ in Lindners Rhetoriklehrbuch hat Harald Steffes aufmerksam gemacht (Steffes 2016, hier: 199).

54 ZH I, 396.

55 Zum Konzept dieses stilistischen Synkretismus Lachmann 1986.

Bodes (im *Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten*) und – vor allem – derjenigen Christian Ziegras (in den *Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*).[56] Mit dieser aufeinanderfolgenden Reihe von drei Veröffentlichungen, an die sich das Wolken-*Nachspiel* anschließt, liegt eine publizistische Konstellation vor, die sich in augenfälliger Weise analog zur Aufführungspraxis antiker Dramen verhält: In der Tetralogie der antiken Festspiele folgte bekanntlich auf drei Tragödien ein Satyrspiel, das die heroisch-ernste Welt der Tragödie parodistisch mit der Derbheit übersexualisierter Mischwesen konfrontierte. Gerade in seiner Dimension der burlesken Reflexivität hat das σατυρικὸν δρᾶμα Potential, als Modell für Hamanns dramatisch inszenierte Auseinandersetzung mit den Rezensenten seiner Schrift zu fungieren.[57] Das Titelblatt der *Wolken* aktualisiert indes einen anderen, dem Satyrspiel in vielerlei Hinsicht verwandten, Gattungsbezug, nämlich den zur Alten, aristophanischen Komödie.[58] Es liegt nahe, den programmatischen Verweis auf die νεφέλαι, Aristophanes' schonungslose Satire auf die windige, wolkige, nebulöse Rhetorik der zeitgenössischen athenischen Philosophie, inhaltlich zu deuten.[59]

56 Rezension zu »Sokratische Denkwürdigkeiten« von Moses Mendelssohn (pseudonym), in: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 113. Brief, 19. Juni 1760, 385–400; Rezension zu »Sokratischen Denkwürdigkeiten« durch Johann Joachim Christoph Bode (anonym), in: Staats- und Gelehrte Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Num. 102. Am Mittewochen, den 25 Junii, Anno 1760, [4]; Rezension zu Hamanns »Sokratischen Denkwürdigkeiten« durch Christian Ziegra (anonym) in: Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 57. Stück (Hamburg 1760), 452–454. Alle drei Rezensionen sind abgedruckt im Anhang der Edition von Keidel und Reibold 2021, 97–113.

57 Im Passus »die Nachspiele betreffend« setzt Gottsched die griechischen »S a t i r e n « (gemeint ist das Satyrspiel) als eine Form der Stegreifdichtung mit den römischen »a t e l l a n i s c h e n Fabeln« gleich. Deren neuzeitliche Aktualisierungen diskreditiert er indes als »Hirngespinste«, die »an der Verderbung der Sitten der Jugend arbeiten wollen«. (Gottsched ^{4}1751, 781–783) Zwar treten bei Hamann keine antiken Satyrn auf, in der Hauptrolle insbesondere des ersten Aufzugs figuriert indes ein Rezensent, dessen – unterdrückter, aber dadurch umso mehr markierter – Name (Ziegra) ihn durchaus als eine Mischgestalt aus Mensch und Ziege vorstellbar macht.

58 Den programmatischen Bezug der *Wolken* auf die gleichnamige Komödie des Aristophanes unterstreicht das Zitat aus den νεφέλαι, das Hamann als Motto auf das Titelblatt gesetzt hat. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der ersten Begegnung der Protagonisten mit dem Chor der Wolken: »χαῖρ᾽ ὦ πρεσβῦτα παλαιογενὲς θηρατὰ λόγων φιλομούσων,/ σύ τε λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ.« (Aristoph. Nub. 358–359). Mit »Sei gegrüßt, du bemooster Greis, du ideenverfolgender Weidmann«, adressieren die Wolken den Bauern Strepsiades, der bei Sokrates die Kunst der sophistischen Rhetorik erlernen will, um sich sodann an Sokrates selbst zu wenden: »und auch du, Hohepriester des Galimathias« (Die Übersetzung orientiert sich hier und im Folgenden an der Werkausgabe von Seeger 1952, hier: 136.)

59 Die Hamann-Forschung hat sich denn auch, wo sie den aristophanischen Intertext überhaupt ins Blickfeld rückte, auf die thematischen Aspekte des Stückes konzentriert. Vgl. etwa Schings 1977, 289–290; Schumacher 2000, 130–131; Al-Taie 2021, 154–156.

Im Zentrum der νεφέλαι steht bekanntlich kein anderer als der berühmte Sokrates, den Aristophanes allerdings als Exponent einer hochstaplerischen Sophistik figurieren lässt: mit dem Kopf buchstäblich in den Wolken, die er als übermächtige Naturkräfte und Schutzgöttinnen des sophistischen Logos anstelle der alten, olympischen Götter kultisch verehrt. Dass die charakteristische Volatilität der Wolken das Wetterphänomen zum metaphorischen Inbegriff der Hamann'schen Unverständlichkeit werden lässt, hat die Forschung wiederholt bemerkt.[60] Deren verdienstreiche Exkurse zur Meteorologie und Nephologie ebenso wie zur Topik des Nebulösen in den Poetiken des 18. Jahrhunderts gehen indes – erstaunlicherweise – an den *aristophanischen* Wolken konsequent vorbei. Tatsächlich aber bergen die Wolken, wie sie in der Komödie des Aristophanes erscheinen, für die proteische Qualität des Hamann'schen Schreibens ein einschlägiges poetologisches Potential.

2.3.1.1 Exkurs: Die aristophanischen Wolken als poetologisches Modell des ›mimischen Stils‹

Es handelt sich bei den νεφέλαι, dem Chor der aristophanischen Komödie, wie gesagt um die Ersatzgottheiten der Sophisten. Seinem Schüler Strepsiades stellt Sokrates die »himmlischen Wolken« vor als »der Müßigen göttliche Mächte, die Gedanken, Ideen, Begriffe, die uns Dialektik verleihen und Logik, und den Zauber des Worts, und den blauen Dunst, Übertölplung, Floskeln und Blendwerk.«[61] Zum einen verkörpert der Wolken-Chor also sinnbildlich die windige Rhetorik der Sophisten, an denen sich das satirische Stück abarbeitet. Ein näherer Blick auf die dramatische Einführung des Chors rückt den in den Wolken verkörperten sophistischen Logos indes in eine irritierende Nähe zu den rhetorischen Verfahren der aristophanischen Komödie. Als nämlich der dümmliche Bauer seinen Lehrer fragt, weshalb die (mittlerweile auf der Bühne erschienenen) Wolken aussähen wie Frauen, verweist Sokrates erklärend auf die gestaltwandlerische Qualität der Wolken (Aristoph. Nub. 346–355):[62]

60 Schumacher 2000, 139, 153; Al-Taie 2021, 156–160.

61 Aristoph. Nub. 316–318: »Ἥκιστ᾽, ἀλλ᾽ οὐράνιαι Νεφέλαι, μεγάλαι θεαὶ ἀνδράσιν. ἀργοῖς,/ αἵπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν/ καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ κροῦσιν καὶ κατάληψιν.«

62 Es handelt sich bei der im folgenden zitierten Stelle um eben die Szene, die auf dem Titelblatt der Hamann'schen Wolken zitiert ist. Der Dialog zwischen Sokrates und Strepsiades geht der dort zitierten Begrüßung des Wolken-Chors an die beiden unmittelbar voraus. Es ist mir in diesem Rahmen nicht möglich, die ganze Komplexität der Passage zu entfalten. Einen aufschlussreichen Blick auf die poetologische Dimension der Wolken wirft insbes. O'Regan 1992, hier: Kap. 4.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Ἤδη ποτ᾽ ἀναβλέψας εἶδες νεφέλην κενταύρῳ ὁμοίαν ἢ παρδάλει ἢ λύκῳ ἢ ταύρῳ ;	**Sokrates**. Hast du nie in der Höh’ eine Wolke gesehn, an Gestalt gleich einem Kentauren, oder Panthertier, oder Wolf, oder Stier?
ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ Νὴ Δί᾽ ἔγωγ᾽. Εἶτα τί τοῦτο ;	**Strepsiades**. Ei warum nicht? Aber was soll das?
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Γίγνονται πάνθ᾽ ὅτι βούλονται· κᾆτ᾽ ἢν μὲν ἴδωσι κομήτην ἄγριόν τινα τῶν λασίων τούτων, οἷόνπερ τὸν Ξενοφάντου, σκώπτουσαι τὴν μανίαν αὐτοῦ κενταύροις ᾔκασαν αὑτάς.	**Sokrates**. Sie geben sich jede belieb’ge Gestalt; zum Exempel, sie sehn einen geilen, langhaarig verwilderten Bubenfreund, unter andern den Sohn Xenophantos’, gleich äffen sie nach des Verrückten Figur, und verwandeln sich selbst in Kentauren.
ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ Τί γὰρ ἢν ἅρπαγα τῶν δημοσίων κατίδωσι Σίμωνα, τί δρῶσιν ;	**Strepsiades**. Was machen sie denn, wenn sie Simon sehn, mit der Hand in dem Säckel des Staates?
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Ἀποφαίνουσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ λύκοι ἐξαίφνης ἐγένοντο.	**Sokrates**. Sie zeichnen ihn treu ganz nach der Natur und verwandeln sich selber in Wölfe.
ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ Ταῦτ᾽ ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὗται τὸν ῥίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι, ὅτι δειλότατον τοῦτον ἑώρων, ἔλαφοι διὰ τοῦτ᾽ ἐγένοντο.	**Strepsiades**. So, drum! Als sie gestern Kleonymos sahn, den Schildwegwerfer, da wurden Sie beim ersten Blick auf die Memme sogleich in flüchtige Hirsche verwandelt.
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Καὶ νῦν γ᾽ ὅτι Κλεισθένη εἶδον, ὁρᾷς, διὰ τοῦτ᾽ ἐγένοντο γυναῖκες.	**Sokrates**. Und weil sie den Kleisthenes, den dort, erblickt, du siehst ihn? Drum wurden sie Weiber.

Sokrates’ geduldige Erläuterung macht deutlich: Die Wolken fungieren als satirischer (Zerr-)Spiegel, der die ›wahre‹ Gestalt des Gegenübers, also sein moralisches Inneres, bildlich zur Darstellung bringt (das Verb bei Aristophanes Nub. 350 ist εἰκάζειν). Offensichtlich handelt es sich hier um eine Beschreibung jenes Verfahrens, dem sich auch die Komödie bedient, insofern ihre karikierenden Darstellungen sich anheischig machen, die verborgene – tierische – Natur der Menschen zum Vorschein zu bringen (ἀποφαίνειν). In den Wolken, die selbst eigenschafts- und formlos sind, sich aber auf das spöttische Nachäffen individueller μανίαι, Leidenschaften/Neigungen, spezialisieren, portraitiert sich die komische Mimesis (das satirische κωμῳδεῖν) also selbst. Als eine präzise Allegorie der komischen Schreibweise dürfen die aristophanischen νεφέλαι zugleich auch als Inbegriff jenes ›mimischen‹ Stils gelten, dem die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* ihre charakteristische Undefinierbarkeit verdanken.

Tatsächlich beginnt die Selbst-Rezension der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, die Hamann im zweiten Aufzug seiner *Wolken* unternimmt, mit der Reflexion auf ebendiese ›mimischen‹ Prinzipien des Textes. Als Gewährsmann figuriert dabei kein anderer als Aristophanes. So bemerkt der anonyme Rezensent:

> Im Buche selbst steht leserlich genug geschrieben, daß seine Absicht keine andere gewesen als
> μιμησαμενος — —
> εις αλλοτριας γαστερας ενδυς κωμωδικα πολλα
> χεαθαι ** (W 66)

Wie auch die Fußnote ausweist, entstammt das Zitat den *Wespen*; genauer deren *parabasis*. Ausgerechnet aus jenem Text also, in dem sich Aristophanes noch einmal für die Anerkennung seiner *Wolken* einsetzt, zitiert Hamann die Selbstbeschreibung des Dichters, er sei »durch Imitation in fremde Bäuche geschlüpft und habe aus ihnen viel Komisches fließen lassen«.[63] Die aristophanische Formel zur Beschreibung der komischen Mimesis umdeutend, erhebt Hamann dieses bauchrednerische Prinzip zur Hauptintention der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*. Dabei liegt die poetologische Problematik solcher Mimikry auf der Hand: Als eine radikal parasitäre Schreibweise hat der mimische Ventriloquismus keine eigene, charakteristische Form. Gerade wie die aristophanischen Wolken wandelt er sich vielmehr proteisch in alle Gestalten. Wie der nähere Blick in den Text der *Wolken* zeigen wird, ist es gerade dieser genuine Parasitismus eines an den satirischen Verfahren der Komödie geschulten ›mimischen Stils‹, der Hamanns fortgesetzte Selbstreflexion motiviert. In diesem Sinne dürfen Aristophanes' νεφέλαι tatsächlich als metapoetische Chiffre derjenigen Schreibart gelten, der das *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* auf die Spur zu kommen sucht.

So plausibel die zuletzt stark gemachte Affinität zwischen Hamanns sokratisch-mimischer Schreibweise und den aristophanischen Wolken sein mag, so überraschend, ja widersprüchlich nimmt sich die inhaltlich-motivische Bezugnahme von Hamanns *Nachspiel* auf Aristophanes' Sokrates-Satire zugleich aus. Immerhin schien bereits Platons *Apologie des Sokrates* die aristophanische Komödie als fatale Verfemung und Verzeichnung des weisesten aller Menschen zum philosophischen Scharlatan zu präsentieren.[64] Und als ein solcher Rufmord standen die νεφέλαι bis ins 18. Jahrhundert immer wieder in der Kritik.[65] Wie also ist es zu erklären, dass Hamann die Verteidigung seiner *Sokratischen Denkwürdigkeiten* ausgerechnet als eine Reinszenierung von Aristophanes' *Wolken* präsentiert?

---

63 Aristoph. Vesp. 1019–1020: »μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν,/ εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμῳδικὰ πολλὰ χέασθαι«. Der Chor skizziert hier die Laufbahn des Aristophanes, der als ›Ghostwriter‹ für andere Komödiendichter begann. In Hamanns entstellender Zitierweise wird das Zitat freilich zur Beschreibung der komischen Mimesis.

64 Plat. apol. 19c.

65 Anselment 1978 hat, ausgehend von Shaftesburys vielseitig kommentierter Darstellung, die *Wolken*-Rezeption des 18. Jahrhunderts und ihre antiken und neuzeitlichen Quellen aufgearbeitet.

2.3.2 Shaftesbury als Stichwortgeber von Hamanns *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten*

Tatsächlich fand bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in der Gestalt des 3rd Earl of Shaftesbury, auch der gegenläufige Strang der Aristophanes-Rezeption seine prominente Aktualisierung. Shaftesburys vielrezipierter *Letter Concerning Enthusiasm* präsentierte die *Wolken* als beispielhaften Fall eines – bestandenen – »test of ridicule«, als eine Probe, die dem Objekt ihres Spottes nicht nur keinen Schaden zufügen konnte, sondern das Ansehen des Sokrates sogar noch verstärkte.[66] Wie Hans-Jürgen Schings als erster herausgestellt hat, dürfte für Hamann, der Shaftesburys *Sendschreiben von der Begeisterung* persönlich übersetzt hatte,[67] gerade dieser Blick auf die νεφέλαι ausschlaggebend gewesen sein, sein *Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten* ins Zeichen des aristophanischen Spottes zu stellen. Wie das zweite Motto der Hamann'schen *Wolken* nahelegt, ist es gerade der Aspekt der Verhöhnung und Verfemung, der die Identifikation des von der Kritik geschmähten »sokratische[n] Schriftsteller[s]« Hamann (W 82) mit dem durch den Dreck gezogenen Sokrates der νεφέλαι stützt.[68]

Indes hat Shaftesbury auf das *Nachspiel* nicht nur mit seinem *Letter Concerning Enthusiasm* gewirkt.[69] Vielmehr ist vor allem im *Soliloquy* ein noch immer zu wenig gewürdigter Intertext von Hamanns Sokrates-Schriften zu entdecken.[70] So

---

66 Anthony Ashley Cooper [Third Earl of Shaftesbury], A Letter Concerning Enthusiasm. In Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. London 1711, 31; im Folgenden unter der Sigle LE zitiert nach der Edition von Klein 2000, hier: 17. Bereits Anselment (1978, 172) hat neben Diogenes Laertios, der die Position Shaftesburys gleichsam vorwegnimmt, Aelians *Varia Historia* als primäre Quelle von Shaftesburys Darstellung identifiziert.

67 N IV, 133–153. Der Herausgeber Josef Nadler datiert die unpublizierte Übersetzung auf das Jahr 1755.

68 Das Motto evoziert die Figur des Hiob, der »spöttische Aushöhnung wie Wasser trink[e]« (»*Qualis vir sicut Jobus! bibit subsannationem vt aquam*« (W 48). Dass damit zugleich die typologische Identifikation der Sokrates-Figur mit Christus unterstrichen wird, die bereits den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* abzulesen war, hat die Hamann-Forschung wiederholt betont (vgl. etwa Elfriede Büchsel 1953). Tatsächlich steht auch bei Shaftesbury der Hinweis auf die Spottfestigkeit des ›göttlichen‹ Sokrates im unmittelbaren Kontext des Beispiels Christi (»our Saviour«), dem keinerlei »wit or malice« etwas habe anhaben können. Noch vor Sokrates werden Jesus und seine Apostel zum exemplarischen Beispiel für die Validität des *test of ridicule*: »Nor did this [die Verhöhnung Christi und der Apostel] prove in the end any injury, but, on the contrary, the highest advantage to those very characters and doctrines, which, having stood the proof, were found so solid and just.« (LE, 17)

69 Vgl. zu Hamanns Shaftesbury-Rezeption grundsätzlich die Beiträge von Meyer 1999; Deupmann 1999.

70 Shaftesbury selbst hat den Text, der zusammen mit den zwei von Hamann übersetzten Essays *Concerning Enthusiasm* und *On the Freedom of Wit and Humor* den ersten Band der *Characteris-*

darf man, um an die bisherigen Ausführungen anzuschließen, vermuten, dass der »mimische[]« Charakter der »auf eine sokratische Art geschrieben[en]« *Denkwürdigkeiten* (SD 11) nicht zuletzt auf die generische Abstammung zurückzuführen ist, die Shaftesbury den sokratischen Dialogen zudenkt, indem er sie mit den »mimes and personated pieces« der frühen Literaturgeschichte vergleicht (S 87).[71] Dass Shaftesburys Aktualisierung der sokratischen Tradition auf die *Denkwürdigkeiten* gewirkt haben muss, zeigt überdeutlich die eingangs bereits zitierte Formulierung, Sokrates habe »lieber die Probe der Spötterey und guten Laune als eine ernsthafte Untersuchung an[ge]stellt[]« (SD 36). Denn tatsächlich zitiert Hamann mit dieser Charakteristik genau jenes Bild des Sokrates, das Shaftesbury ins Zentrum seines *Soliloquy* stellt. Die Passage, in der Shaftesbury den »philosophical hero« jener »personated discourses« charakterisiert, die er in den sokratischen Dialogen erkennt, muss an dieser Stelle noch einmal ausführlich zitiert werden:

> The philosophical hero of these poems […] whose genius and manner they were made to represent, was in himself a perfect character, yet, in some respects, so veiled and in a cloud that to the unattentive surveyor he seemed often to be very different from what he really was, and this chiefly by reason of a certain exquisite and refined raillery which belonged to his manner and by virtue of which he could treat the highest subjects and those of the commonest capacity both together and render them explanatory of each other. So that, in this genius of writing, there appeared both the heroic and the simple, the tragic and the comic vein. (S 87)

Unverkennbar begegnet uns in dieser Charakteristik (»veiled and in a cloud«) das titelgebende Motiv der Hamann'schen *Wolken*, deren zentrales Thema die Verhülltheit der sokratischen Redeweise ist. Der von Shaftesbury hervorgehobene Umstand, dass der geniale Sokrates sich seinen (unachtsamen) Beobachtern in nachgerade proteischer Weise zu verstellen scheint, wird insbesondere im dritten Aufzug von Hamanns Rezensionskomödie zum Motor eines selbstreflexiven Maskenspiels. Dabei liefert Shaftesbury an der zitierten Stelle seines *Soliloquy* nicht nur die einschlägige Motivik der Verhüllung und Verstellung, sondern auch den ebenso einschlägigen Hinweis auf die Ursache jener »oddness and mysteriousness« (S 87), die Sokrates als den »principal character« der nach ihm benannten Dialoge

---

tics konstituiert, rückblickend als Einstieg oder Einführung zu seiner Philosophie bezeichnet (vgl. Schmidt-Haberkamp 2010, hier: 18). Dass Hamann den Text gekannt und produktiv rezipiert hat, hat Christoph Deupmann (1999, hier: 202, 222–225) gezeigt, der allerdings nicht auf die *Wolken*, sondern nur auf die wesentlich späteren Texte der 1770er Jahre eingeht. Schings' (1977) luzide Lektüre der *Wolken* vor dem Hintergrund von Shaftesburys Schwärmer- und Melancholiekritik geht am *Soliloquy* gänzlich vorbei.

71 Vgl. dazu oben, Kap. III.1.3; unter der Sigle S ist hier weiterhin die Ausgabe des *Soliloquy* von Klein (2000) zitiert.

kennzeichnet: seinen exquisiten Spott (*raillery*). Auf ihn ist auch die stilistische Heterogonie seiner Ausdrucksweise zurückzuführen, die provokative Vermengung des Erhabensten mit dem Niedrigsten, die Sokrates als Personalunion sämtlicher literarischer Genera erscheinen lässt. Gerade als Verkörperung der kritischen ›raillery‹, die der *Letter Concerning Enthusiasm* zum Heilmittel gegen die Auswüchse einer schwärmerischen Einbildungskraft erhoben hatte, wird Sokrates im *Soliloquy* zum Ahnherrn jener komisch-satirischen Tradition, um deren Reaktualisierung es Shaftesbury zu tun ist. Wie gesehen, mündet Shaftesburys literaturgeschichtliche Rekonstruktion mit Blick auf die zeitgenössische Schriftstellerei in den eindeutigen Befund, dass die von der römischen Satire beerbte Komödie das einzige Vorbild heutiger Kritik sein könne:

> The only manner left in which criticism can have its just force among us is the ancient *comic*, of which kind were the first Roman miscellanies or satiric pieces [...]. In effect, we may observe that in our own nation the most successful criticism or method of refutation is that which borders most on the manner of the earliest Greek comedy. (S 116)

Man wird nicht fehlgehen, Hamanns aristophanisch inspiriertes *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* vor dem Hintergrund dieser Nobilitierung der Komödie zu betrachten. Shaftesburys *Soliloquy* erweist sich mithin als einschlägige literarhistorische Quelle jener kynisch-komischen Kritik, auf die Hamanns sokratische Autorschaft sich spezialisiert.

Wie sich indes bei näherem Blick in den Text der *Wolken* zeigen wird, ist Hamann durchaus kein treuer Gefolgsmann des englischen Aufklärers. Vielmehr kommt es in Hamanns Rezeption des *Soliloquy* auf mehreren Ebenen zu einer radikalen Verkehrung. So ist die aristophanische Komödie bei Hamann nicht – im Sinne Shaftesburys – Medium und Organ einer vernünftigen Kritik an religiösem Schwärmertum. Vielmehr wird die komische Schreibweise unter Hamanns sokratischer Feder zur Waffe gegen eine Ideologie, die im Namen der gesunden Vernunft die »*Freyheit zu Denken*« einschränkt (W 67). Der Durchgang durch die Aufzüge der *Wolken* wird darüber hinaus zu zeigen haben, welch subversive Umdeutungen Hamann insbesondere Shaftesburys Imperativ zur Selbsterkenntnis und der propagierten ›dramatic method‹ zumutet.

Dabei, dies sei hier in Erinnerung gerufen, reagieren die *Wolken* mit dieser Entstellung des aufklärerischen Intertexts in erster Linie auf andere Texte, nämlich auf die Rezensionen der *Denkwürdigkeiten*, allen voran den Verriss Christian Ziegras. Dieser Umstand ist entscheidend. In ihm zeigt sich Hamanns *Nachspiel* als ein intertextueller Mimus, ein Maskenspiel, das Texte auf eine literarische Bühne zitiert und gegeneinander ausspielt.

Wie gesehen, sind Aristophanes' νεφέλαι einer dieser Texte. Der konstitutiven Bedeutung der aristophanischen Komödie für Hamanns *Wolken* sind an dieser

Stelle einige weitere Bemerkungen zu widmen. Denn es lässt sich aufzeigen, dass Hamann ihr durchaus noch mehr verdankt als den Bezug zu Sokrates und die Grundhaltung des kritischen Spottes.

2.3.3 Texttheater: Hamanns *Wolken* als komische *parabasis*

Tatsächlich lassen sich jenseits der durch Shaftesbury vermittelten Bezüge Aspekte von Aristophanes' Sokrates-Komödie ausmachen, die für die Anlage und Faktur von Hamanns metakritischem *Nachspiel* entscheidend sind. So handelt es sich bei den νεφέλαι um das einzige Stück, das Aristophanes im Anschluss an die Uraufführung an den Großen Dionysien 423 überarbeitet hat. Grund für die Überarbeitung war der Misserfolg des Stücks, mit dem Aristophanes im Wettstreit der Komödiendichter nur den dritten (d. i. den letzten) Platz belegte. Von der Empörung des Dichters über diese undankbare Aufnahme eines Stücks, das er selbst für eine Meisterleistung komischer Dramatik hielt, zeugt die *parabasis* der *Wolken*. Darin wendet sich der Chorführer in der *persona* des Dichters an das Theaterpublikum, um ihm in direkter Ansprache das Verkennen seines Stücks vorzuwerfen und es – nachträglich – gegenüber den konkurrierenden Komödiendichtungen zu rechtfertigen.[72] Dem Publikum wird dabei kurzerhand der Kunstverstand abgesprochen, und das Scheitern des ursprünglichen Stücks darauf zurückgeführt, dass es dem derben Geschmack der Zeit nicht entsprochen habe. Dass die Niederlage seines frühen Stücks durchaus eine nachhaltige Verletzung des Dichterstolzes bedeutete, zeigt die *parabasis* der *Wespen*, in der Aristophanes, sich zum unerschrockenen Kämpfer gegen die Monster seiner Zeit stilisierend, dem undankbaren Publikum wieder einmal ›die Leviten liest‹ und dabei zuletzt abermals auf das verkannte poetische Genie seiner *Wolken* zurückkommt.[73]

Unschwer lässt sich in diesem fortgesetzten Gespräch, das die aristophanischen Komödien in ihren *parabaseis* mit einem ebenso umworbenen wie verachteten Publikum führen, das Vorbild jener anhaltenden dialogischen Auseinandersetzung mit einer unverständigen Leserschaft erkennen, die Hamanns Schriften überhaupt, und sein *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* insbesondere, austragen. Dass wir es bei der komischen *parabasis* mit einem einschlägigen Modell für das metakritische Schauspiel der Hamann'schen *Wolken* zu tun haben, soll im Folgenden gezeigt werden. Die These gewinnt an Plausibilität, wenn man sich

72 Aristoph. Nub. 518–562. Eine eingehende Analyse der berühmten *parabasis* im Kontext des Stücks und seiner intrikaten Thematik liefert O'Regan 1992, Kap. 5.

73 Aristoph. Vesp. 1044–1045. Wie gesehen, zitiert Hamann im zweiten Aufzug der *Wolken* (W 66) an zentraler Stelle aus ebendieser aristophanischen *parabasis* (Vesp. 1019–1020).

die Charakteristika der aristophanischen *parabaseis* vergegenwärtigt: Über die dialogische Kontaktnahme mit dem Publikum hinaus kennzeichnet die komische *parabasis* nämlich eine genuin selbstreflexive, ja: selbstkritische Dimension. Der Unterbruch in der Mitte dient nicht nur der positiven Werbung für das dargebotene Stück, sondern wird nicht selten zur reflexiven Selbstkritik des Dichters, die sich mitunter bis zur Selbstsatire steigert. Dabei gestaltet sich diese parabatische Selbstreflexion als intertextuelle Auseinandersetzung sowohl mit anderen Autoren und Gattungen als auch mit vorausgegangenen eigenen Stücken.[74]

2.3.3.1 Meta-Kritik als agonale ›Wi(e)derrede‹ – Hamanns radikale Aufklärung

Schon beim ersten Blick in den Text fällt sofort ins Auge: Diese besagte Übersetzung der aristophanischen *parabasis* impliziert eine tiefgreifende Transformation des Bühnenraums in einen Ort der schriftlichen Auseinandersetzung. Hamanns Apologie gewinnt mit dem ersten Aufzug die Gestalt eines wuchernden Anmerkungsapparats, der die Vorwürfe seiner Leserschaft, vertreten in Ziegras ungekürzt wiedergegebener Rezension aus den *Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, in der Art eines philologischen Kommentars – in »*NOTIS VARIORUM*«, wie das Titelblatt ankündigt (W [47]) – aufgreift und kritisch reflektiert.[75] Exemplarisch konkretisiert sich in diesen diskontinuierlich fortlaufenden, parasitär an den Rezensionstext sich anlagernden Fußnoten die paratextuelle Unform der *satura*.

Dabei ist bereits der äußeren Textgestalt des ersten Aufzugs die markante Verkehrung der Verhältnisse anzusehen, die Hamanns Schrifttheater inszeniert;[76]

74 Vgl. zu den hier hervorgehobenen Aspekten der aristophanischen *parabasis* die einschlägige Studie von Hubbard 1991, insbes. Kap. 2.

75 Dass Hamann in seiner Polemik gegen Ziegras Rezension als Philologe auftritt, betont auch Schumacher 2000, 133. Der prominent ausgeschilderte Anmerkungsapparat »IN VSVM DELPHINI« parodiert offensichtlich das Format der zensierten Klassikerausgaben (Schumacher 2000, 133). Allerdings aktualisiert er zugleich einen bisher unbemerkt gebliebenen und nicht weniger wichtigen intertextuellen Bezug: Popes *Dunciad*, seine große, mock-heroische Abrechnung mit dem zeitgenössischen Theaterbetrieb erscheint 1729 unter dem Titel *The Dunciad Variorum* (THE DUNCIAD With Notes VARIORUM, AND THE PROLEGOMENA OF SCRIBLERUS. London 1729) um einen ausufernden, pedantische Gelehrsamkeit parodierenden Fußnotenapparat erweitert. Im Inhaltsverzeichnis wird dieser als gelehrter Kommentar und Auseinandersetzung mit andersgesinnten Exponenten des Literaturbetriebs ausgewiesen: »Notes Variorum: being the *Scholia* of the learned M. Scriblerus, and Others, with the *Adversaria* of John Dennis, Lewis Theobald, Edmund Curl, the Jurnalists etc.« (Pope 1729, A2). Vgl. zur Tradition der Parodie philologischer Formen und Verfahren Grimm 1998; zur Literarisierung der Fußnote im 18. Jahrhundert Eckstein 2001, Kap. 3.

76 Der »Theatralität« der auffälligen typographischen Gestaltung, die Hamanns Schriften kennzeichnet, hat Monika Schmitz-Emans (2021) jüngst Aufmerksamkeit gewidmet. Vgl. zur Bedeutung des Schriftbildes bei Hamann auch Willer 2005 und Veitenheimer 2016. Dass in den *Wolken* ebenso

sind doch die Anmerkungen zum ›Haupt-‹ resp. Fließtext nicht nur deutlich größer (anstatt, wie üblich, deutlich kleiner), sondern auch in doppeltem Zeilenabstand gedruckt, und verdrängen damit die Rezension Ziegras optisch in den Rang des Beiwerks. In dieser auffälligen *mise en page* drückt sich nur zu deutlich das agonale Verhältnis zwischen Haupttext und Fußnoten aus. Und tatsächlich ist dieser erste Aufzug als Agon treffend charakterisiert: Geboten wird ein polemischer Schaukampf mit dem »Nachrichter im Reich der Gelehrsamkeit« (W 57, 59 u. ö.), dessen Verbalinjurien in den *notis* offensiv Paroli geboten wird.

Die ›Aufzüge‹ der *Wolken* sind nicht nur dramatische Akte, sie sind auch, im (Neben-)Sinne des Wortes, Provokationen.[77] So pariert Hamann etwa Ziegras vernichtende Kritik der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* mit den Worten: »Man denke ja nicht, daß die Aufschrift der Charteque [der Schrift; gemeint ist hier die Rezension Ziegras] ihren Inhalt angebe: Hinkender Bote aus dem Spinn- und Raspelhause der gelehrten Republick würde ihn eben so gut, und noch beßer ausgedruckt haben.« Dass es sich bei dem *Nachspiel*, das Hamann seinem Rezensenten bereitet, um ein geradezu martialisches Wortgefecht handelt, suggeriert auch die im letzten Absatz des ersten Aufzugs evozierte Geschichte von Romulus und Remus (W 61). Denn der anonyme Autor der Fußnoten verbindet damit die an den Rezensenten gerichtete Drohung, »den Frevel eines leiblichen Bruders nicht ungerochen« zu lassen (W 61), ihn mithin für seine Übertretungen mit dem Tod zu bestrafen. Nur zu deutlich wird zum Schluss des zweiten Aufzugs denn auch die Überwältigung des Gegners inszeniert, dessen Waffe sich Hamann aneignet wie David »das Schwert Goliaths«: »Ich eile daher mich deßelben zu bemächtigen. *Es ist seines gleichen nicht, gib mirs!*« (W 80). Damit ist auch klar: Hier wird ein Duell ›David gegen Goliath‹ inszeniert, ein scheinbar aussichtsloser Kampf gegen die übermächtigen Philister aus dem Reiche der Gelehrsamkeit.

Die handfeste Gewaltsamkeit von Hamanns Auseinandersetzung mit seinen Rezensenten hat in der *parabasis* der Alten Komödie kein direktes Vorbild. Zwar kommt es dort nicht selten zu ausgereiften Publikumsbeschimpfungen, aber diese Polemik nimmt nicht die Gestalt eines ausgefochtenen Kampfs zwischen dem

---

wie in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* typographische Gestaltungsmittel, »vor allem die Möglichkeiten der Auszeichnung exzessiv genutzt [werden], indem in nahezu jedem Satz [...] ein Wort durch Schriftwechsel (Fraktur zu Schwabacher bzw. Antiqua zu Kursive) oder durch veränderte Schriftgröße hervorgehoben wird«, betont auch die Einführung der Herausgeber:innen (Keidel und Reibold 2021, xviii). Zur Relevanz dieser Hervorhebungen für die metakritischen Verfahren des ersten Aufzugs s. u.

77 Vgl. zu den Bedeutungen des Wortes ›Aufzug‹ den DWB-Eintrag (Bd. 1, Sp. 786), wo neben dem »**aufzug des vorhangs**, *und danach die benennung des* acts *im schauspiel*« auch »**aufzug, *spott und hohn*** [...] raitzung, angrif« aufgeführt sind.

Dichter und seinen Gegnern an. Das von Hamann inszenierte Schaugefecht mit seinem Kritiker hat sein Modell vielmehr in einem anderen Spezifikum der Alten Komödie: dem dramatischen Agon (ἀγών) zweier einander antithetisch gegenüberstehenden Parteien oder Prinzipien. In den νεφέλαι konkretisiert sich dieser vom Chor moderierte verbale *Show-Down* als ein Agon der beiden ›Logoi‹: Ausgetragen wird ein polemisches Wortgefecht zwischen dem personifizierten Vertreter der guten alten Erziehung einerseits (Δίκαιος [κρείττων] Λόγος) und dem der neuen, sophistischen Erziehung (Ἄδικος [ἥττων] Λόγος) andererseits.[78] Im Hinblick auf die eigentümliche Form und Verfahrensweise von Hamanns *Nachspiel* interessiert hier weniger die Thematik dieses Schlagabtausches, als die festen Regeln, dem der ἀγών der Alten Komödie folgt. Der schematische Ablauf des zweiteiligen Wortgefechts sieht nämlich vor, dass die zuerst sprechende Partei der überwältigenden Gegenrede des Protagonisten unterliegt.[79] Wenn demnach zu Beginn des Agons in den *Wolken* der Ἄδικος Λόγος das Wort entschieden seinem Kontrahenten überlässt, ist damit bereits klar, dass dieser als Verlierer aus dem Schlagabtausch hervorgehen wird.[80] Die Bemerkungen, mit denen der Ἄδικος Λόγος dem Gegner das rhetorische Feld überlässt, geben einen plastischen Eindruck von der Polemik des bevorstehenden Wortgefechts (Aristoph. Nub. 941–948):

τούτῳ δώσω·
κᾆτ᾽ ἐκ τούτων ὧν ἂν λέξῃ
ῥηματίοισιν καινοῖς αὐτὸν
καὶ διανοίαις κατατοξεύσω,
τὸ τελευταῖον δ᾽, ἢν ἀναγρύζῃ,
τὸ πρόσωπον ἅπαν καὶ τὠφθαλμὼ
κεντούμενος ὥσπερ ὑπ᾽ ἀνθρηνῶν
ὑπὸ τῶν γνωμῶν ἀπολεῖται.

[die Eröffnungsrede] gönn ich ihm gern.
Er verhaue sich nur mit Geschwätz! Ich beschieß'
Ihn mit neuen Sentenzen, mit neuen Ideen,
Bis ein Hagel von Pfeilen zu Boden ihn streckt;
Und wenn er zuletzt nur zu mucksen noch wagt,
Dann zerstechen ihm Augen und Backen und Maul
Meine stachligen Reden, ein Hornissenschwarm,
Der ihn zwickt, bis er völlig kaputt ist!

Dieser knappe Hinweis auf den komischen Agon vermag insbesondere die eigentümliche Anlage des ersten Aufzugs von Hamanns *Wolken* zu erhellen. Hamanns kurios anmutende Entscheidung, im Haupttext des Aufzugs die vernichtende Rezen-

78 Aristoph. Nub. 950–1104. Genau genommen handelt es sich beim berühmten Agon der beiden Logoi nur um einen von zwei theatralischen Wortgefechten, die in den *Wolken* aufgeführt werden: Im letzten Teil der Komödie kommt es zu einer Art Reinszenierung des ersten Agons von κρείττων und ἥττων Λόγος, zu einem rhetorischen Schaukampf des Vaters (Strepsiades) gegen seinen aufmüpfigen Sohn (Pheidippides), der sein respektloses Verhalten kraft seiner neuerlernten sophistischen Argumentationskunst zu rechtfertigen vermag (Aristoph. Nub. 1331–1439).

79 Vgl. zum komischen Agon und seinen Regeln die umfassende Darstellung von Humphreys 1887; zu den *Wolken* insbes. 190.

80 Tatsächlich kommt es schließlich zur unrühmlichen Flucht des besiegten Δίκαιος Λόγος in den Publikumsraum (Aristoph. Nub. 1102–1104).

sion Ziegras (beinahe) wortwörtlich wiederzugeben, und die eigene Abwehr in die scheinbar untergeordnete Position der Fußnoten zu verdrängen, wird vor diesem Hintergrund als eine Adaptation des komischen Agons unter den Bedingungen der publizistischen Schriftlichkeit lesbar: Dem Antagonisten Ziegra wird die Bühne des Textes überlassen, allerdings nur, um seine Rede der polemischen Überwältigung durch die Widerrede der an sie anschließenden Anmerkungen preiszugeben. Wenn dann zum Auftakt des zweiten Aufzugs die »Niederlage« von Ziegras »unbeschnittene[r] Schmähschrift« verkündet wird, und der triumphierende Gegenredner deren »Riesenleichnam« entwürdigend zum »Fußsteig« nimmt (W 62), zeigt sich, dass es die Drastik von Hamanns rhetorischem Schaukampf durchaus mit der polemischen Streitlust des komischen Agons aufnehmen kann.[81] Tatsächlich verbindet der erste Aufzug von Hamanns *Nachspiel* also das literaturkritische Interesse der aristophanischen *parabaseis* mit der inszenierten Polemik des komischen Agons.

Die hier stark gemachte Affinität der Hamann'schen Metakritik zum Agon der Alten Komödie soll freilich nicht die augenfälligen Differenzen einebnen: Zwar kommt es im ersten Aufzug des *Nachspiels* zur regelrechten Konfrontation zwischen Rezensent (Text) und Autor (Fußnoten). Wo sich aber auf der antiken Bühne zwei deutlich voneinander geschiedene Parteien gegenüberstehen, und gerade der obsiegende Logos der *Wolken* seinen Gegner ausdrücklich mit »neuen« (καινοῖς) Worten und Gedanken torpediert, ist die Abgrenzung der Opponenten voneinander im Falle von Hamanns philologischem Agon nicht so eindeutig.

Die Schwierigkeiten einer klaren Unterscheidung der streitenden Parteien beginnt genau genommen bereits mit deren Benennung. Denn indem der Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* die Kritik seiner Schrift ihrerseits einer Kritik unterzieht, verwischt er die Rollenzuschreibungen: Er hebt den Rezensenten in den Rang des Autors und nimmt selbst dessen Rolle ein. Dieses Unterscheidungsproblem verdringlicht sich mit Blick auf das Verfahren der Hamann'schen Polemik. Denn die Fußnoten zu Ziegras Rezension üben sich in einer Kunst der ironisch zitierenden ›Wi(e)derrede‹: Hamann bedient sich der Formulierungen Ziegras, »seiner selbst eigenen Worte« (W 53), um durch die Verschiebung ihres Sinnes die rhetorischen Spieße umzudrehen und die Verbalaggression damit gegen den Aggressor selbst zu wenden.[82] Wie sich dieses Wortgefecht als ein dialogischer Agon gestaltet, lässt sich

81 Im rätselhaften Auftritt seiner »Muse«, die im selben Aufzug als »Schülerin« eines »*Bienenschwarms*« präsentiert wird (W 71), ist vor diesem Hintergrund auch eine Reminiszenz an die Aggressivität der aristophanischen ›Stachelreden‹ (s. o.) zu erkennen.

82 Schumacher (2000, 89–156) hat dieses Verfahren einer eingehenden Analyse unterzogen. Eine Formulierung im zweiten Aufzug der *Wolken*, wo dem sokratischen Schriftsteller eine »Neigung zu! Wiedersprüchen [sic!]« attestiert wird (W 82), bringt diesen Zusammenfall von Repetition und Subversion treffend zum Ausdruck.

exemplarisch am Beginn des ersten Aufzugs nachvollziehen. Aufgrund ihrer einschlägigen Relevanz sei die Passage hier umfänglich zitiert (W 55–58):[83]

> Man denke ja nicht, daß die Aufschrift der Charteque ihren Inhalt angebe: *Chimärische Einfälle* würde ihn eben so gut und noch besser ausgedruckt haben. Man lieset *hier* eine Schrift, die einem *japanischen* und *chinesischen* Gemälde völlig ähnlich sieht, worauf man *tolle* und *gräuliche* Figuren gewahr wird, da aber kein *vernünftiger* Mensch weiß, was sie vorstellen sollen. (5) Wie muß es in dem Kopf | des *Herrn von der Langenweile* aussehen? WIR glauben, die *lange Weile* hat ihn *verwahrloset*. Möchte man ihm doch, um sie ihm zu vertreiben, und zum besten seines kranken Körpers und Kopfes in ein *Spinn*- oder | *Raspelhauß* bringen! Das wäre der beste Zeitvertreib für ihn: denn zum Denken ist er gar nicht; er möchte sich, und einen Theil der Welt, mit seinen Schriften sonst noch um den *gesunden Verstand* bringen. *Wer weiß*, was schon mit gegenwärtiger in *manchen* Köpfen der Leser, für Unheil angerichtet worden ist: wenigstens muß sie bey *gewissen* Recensenten nicht die beste Wirkung gethan haben, die bey Anzeigung derselben solche *Merkmale* von sich geben, daß WIR wegen ihrer *gesunden* Beurtheilungskraft *sehr* in Sorgen sind. (6)
> (5) Was sie vorstellen sollen?] Antwort: Die Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. Man denke ja nicht, daß die Aufschrift der Charteque ihren Inhalt angebe: Hinkender Bote aus dem Spinn- und Raspelhause der gelehrten Republick würde ihn eben so gut, und noch beßer ausgedruckt haben. Wir haben nicht mehr als das einzige 57 Stück des 1760sten Jahres in unserm langweiligen Leben gelesen, und können dies philosophische Zeitungsblatt keinen andern als solchen Patienten empfehlen, die an | den hartnäckigsten Verstopfungen danieder liegen; sind anbey fast geneigt den Theil der Welt, der so viel edle Zeit übrig hat die Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit zu bemerken, recht sehr zu beneiden, auch denjenigen Namen herzlich zu bedauren, über den es verhängt ist, in diesen Pfefferhüllen eigentlich gelobt zu werden. Gewißens halber thut man noch dem gelehrten Herrn Herausgeber die heilsame Warnung, künftighin mit mehr Furcht seine Urtheile oder Nachrichten abzuschreiben, und mehr Nechstenliebe und Menschlichkeit besonders für sieche Schriftsteller blicken zu laßen. […]
> (6) sehr in Sorgen sind] Der Herr Recensent bricht hier im Geist, doch ohne Theilnehmung seines Sinnes, über sich selbst den Stab; fast wie der kindische Swift | über den alten armen Mann die Achseln zuckte, den er im Spiegel sahe, und nichts anders als sein eigener Schatten war. Wer die Recension der Sokratischen Denkwürdigkeiten in dem Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten nicht gelesen hat, der wird so wenig als ich wissen, wo die Dinge herkommen, die er zusammen bringt. Was geht den Nachrichter im Reich der Gelehrsamkeit, die Anzeigung seiner vorhabenden Schrift in einem andern Zeitungsblatt an? Laß er ihre Anzeigung des Buchs widerlegen, ohne sich bey einem Intermezzo vom Histörchen aufzuhalten. Ist diese neufränkische Methode zu recensiren für gemeine | Leser nicht sehr kryptisch? Dies Phänomenon an einem gesunden und vernünftigen Schreiber ist nicht anders zu erklären, als daß das ansteckende Gift der Sokratischen Denkwürdigkeiten sich seines Gehirns oder Feder gleichfalls bemächtigt haben muß. Er läst Nachrichten Nachrichten seyn, schweift aus,

83 Auch das folgende Zitat folgt der neuen kritischen Edition der *Wolken* (Keidel und Reibold 2021) und orientiert sich am Druckbild der Erstpublikation. Die (zahlreichen) Seitenumbrüche sind jeweils durch einen senkrechten Strich im Fließtext markiert.

> redet irre, und wie der Verfaßer seiner vorhabenden Schrift ganz über den Berg, widerspricht sich selbst, fängt an wie Saul in Gesellschaft zu weißagen, aber mit eben so wenig Anstand, als von jenem geschrieben steht 1 Sam. XIX, 24.

Zuallererst wird deutlich: Ziegras ›Rezension‹ ist ein wüster Verriss. Im Namen des »gesunden Verstande[s]« spricht der Autor sein schonungsloses Urteil über eine »Schrift«, die ihm als zensurwürdiges Elaborat eines »kranken Körpers und Kopfes« erscheint. Die »Langeweile«, als deren Liebhaber sich der Verfasser der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* präsentiert hatte, wird Ziegra zum Inbegriff für eine pathologische Kreativität, deren Ausgeburten in der Groteskenmalerei (»japanische[] und chinesische[] Gemälde« mit »tolle[n] und gräuliche[n] Figuren«) ihre bildliche Entsprechung finden.[84] Sich selbst die Position eines souveränen Überkritikers zuweisend, ›sorgt‹ sich der Rezensent um die »gesunde[] Beurtheilungskraft« seiner Kollegen, die sich der schädlichen Wirkung des Werkes offenbar nicht zu entziehen vermochten. Der Seitenhieb zielt in erster Linie auf das Konkurrenzblatt, den *Hamburgischen unpartheyschen Correspondenten*, dessen kurze Besprechung der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* viel Lob für deren Verfasser übrig hatte, ja in ihm sogar »ein ungemeines Genie« entdeckte.[85] Gegen eine solche Nobilitierung der Unverständlichkeit wendet sich Ziegra mit allem Nachdruck: Nichts als »*Aberwitz* und *Unsinn*« enthalte die Schrift und »kein *wahnwitziger Schwärmer* [könne] unverständlicheres und unsinnigeres Zeug reden und schreiben, als man da zu lesen bekommt« (W 54), heißt es gleich zu Beginn der Rezension. Hamanns metakritischer Umgang mit diesem ungehaltenen Frontalangriff lässt sich gleich an der ersten der oben zitierten Fußnoten anschaulich nachvollziehen: Das Zitationsverfahren des *Nachspiels* wendet Ziegras polemische Charakteristik der *Sokratischen*

84 Damit ist – freilich in pejorativer Absicht – jene intermediale Tradition des Grotesken aufgerufen, die seit der horazischen *Ars poetica* mit dem Bereich des (Fieber-)Traums und des Wahnsinns untrennbar verbunden ist. Wie der obige *Versuch* (Kap. I.2.7.2.1) ausgeführt hat, begegnet uns in Michel de Montaigne und seinen *Essais* der berühmteste Vertreter eines an diesen Malereien orientierten grotesken Stils. In seinem programmatischen Essay *De l'oisiveté* (Über den Müßiggang – der Vorbildcharakter für Hamanns Schreibart der »langen Weile« liegt auf der Hand) beschreibt der Autor die Produkte seines sich selbst überlassenen Geistes als »chimères et monstres fantasques« (Montaigne 1992 [1588], I, 8, 33). Ob Ziegra sich bei seiner Invektive gegen Hamanns »Chimärische Einfälle« bewusst war, in welche – durchaus nicht zu verachtende – Gesellschaft er die von der Langeweile ›verwahrlosten‹ *Denkwürdigkeiten* stellte, bleibt dabei unsicher. Klar ist, dass Hamann, der verehrende Leser Montaignes, die Topoi des Monströsen und Grotesken, wie im Folgenden noch näher zu zeigen sein wird, als Adelsprädikate seines Schreibens dankbar aufnahm. Zu Hamann und Montaigne s. Achermann 2016.

85 Staats- und Gelehrte Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Num. 102. Am Mittewochen, den 25 Junii, Anno 1760, [4].

Denkwürdigkeiten auf die Publizistik des Rezensenten an und erklärt das Rezensionsorgan zum Produkt einer ebenso müßigen wie wahnhaften Gelehrsamkeit (»Hinkender Bote aus dem Spinn- und Raspelhause der gelehrten Republick«).[86] Mit dieser, im dialogischen Gestus der Diatribe vorgetragenen, Volte kehrt Hamann die Referentialität von Ziegras Kritik um und lässt dessen Invektive als eine Selbstrezension lesbar werden.

Im typisch kynischen Gestus bedient sich Hamann also der begrifflichen Währung der Rezension, um diese einer radikalen Umwertung zu unterziehen.[87] Gerade so wird auch in der folgenden Anmerkung der Vorwurf der Unverständlichkeit dergestalt auf die Rezension selbst umgewendet, dass »der Herr Recensent« mit seinem Zweifel an der Urteilskraft seiner Kollegen tatsächlich »über sich selbst« den Stab zu brechen scheint. Denn wie Hamann triumphierend bemerkt, setzt Ziegras in Sorge um den gesunden Verstand ausgesprochene Warnung vor den *Denkwürdigkeiten* die Kenntnis der Rezension aus dem *Unpartheyischen Correspondenten* voraus, die Ziegra als Beleg für die toxische Wirkung der *Denkwürdigkeiten* dient. Als Richter über die Urteile Dritter macht der »Nachrichter« sich also selbst, so spitzt Hamann zu, jener »kryptisch[en]« Allusionskunst schuldig, die er am rezensierten Text so vehement verdammt. Konsequent gipfelt die Fußnote im Befund, dass sich der Rezensent – ohne es zu bemerken – offenbar vom Aberwitz der *Denkwürdigkeiten* hat anstecken lassen.

Das Abwehrverfahren, das hier zur Anwendung kommt, besteht in jener ironischen ›Mimesis‹, für die in Aristophanes' Komödie die gestaltwandlerischen Wolken stehen: In der Art eines entlarvenden Zerrspiegels spezialisieren sich Hamanns Anmerkungen darauf, Ziegras Text durch Nachäffung zur Kenntlichkeit zu entstellen. Dabei wird der Kritiker des »*tolle*[n] und *gräuliche*[n]« Stils dadurch der Lächerlichkeit preisgegeben, dass ebendieser Stil zur Karikatur der wahnsinnigen »gelehrten Republick« erklärt wird. Bei der Geisteskrankheit, die Ziegra dem Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* attestiert, handelt es sich mithin um nichts anderes als die eigene μανία, die ihm Hamanns ›mimische Arbeit‹ entgegenwirft; seine Kritik ist Spiegelfechterei. Dergestalt wird der aufgeklärte ›Nachrichter‹ – »in der anständigen Sprechart, derjenige, welcher ein gefälltes peinliches Urtheil vollziehet; im gemeinen Leben der Scharfrichter«[88] – vom ersten Aufzug buchstäblich vor- und des Verstoßes gegen seine eigenen Maßstäbe überführt. Das genuin theatrale Modell dieses Verfahrens kommt im Motto zum Prolog der *Wolken*

---

86 Vgl. zu dieser Passage Schumacher 2000, 136–137.

87 Was dergestalt zu Vorführung kommt, ist die Unmöglichkeit jener Wortwerte fixierenden ›Kritik‹, die im Vorwort zu den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* als Ziel der kantischen Philosophie erscheint (s. o. III.2.1).

88 Adelung 1798 (Bd. 3), 383 (s. v. »Nachrichter«).

zum Ausdruck; es ist das Spiel im Spiel: »[Hamlet:] The Play's the thing, wherin I'll catch the Conscience of the King« (W 49). Evoziert ist damit der Versuch Hamlets, seinen Onkel durch die dramatische (Re-)Inszenierung des Mordes an seinem Vater ebendieser Tat zu überführen, indem er ihm das eigene Verbrechen vorspiegelt. Analog dazu, so suggeriert das Motto, versucht der erste Aufzug der *Wolken*, durch die Wiederaufführung von Ziegras »Schmähschrift« (W 62) den Nach- oder Scharfrichter als einen mörderischen Übeltäter zu entlarven.[89]

Das Drama der Unlesbarkeit, das Hamann im ersten Aufzug inszeniert, lässt sich im präzisen Sinne als ein aufklärungskritisches, und gerade darin radikalaufklärerisches Spektakel beschreiben. Um dies zu erläutern, greife ich an dieser Stelle auf Überlegungen Jürgen Fohrmanns zurück. In seiner Studie zum »ästhetische[n] Imperativ in der ›Kunstperiode‹« hat Fohrmann – ohne sich auf Hamann zu beziehen[90] – die literarischen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine Problematisierung der aufklärerischen »Redeposition« rekonstruiert. Diese paradigmatische Redeposition beschreibt er ebenso schematisch wie anschaulich:

> Der Aufklärer bietet eine *doxa*, und er untersucht sein Gegenüber, ob es in der Lage sein wird, die Sprache der Vernunft auch zu vernehmen. […] In dieser Weise zu sprechen, setzt das Vertrauen voraus, mit den Mitteln eigenen Verstandes Gewißheit zu erlangen und diese Gewißheit als Wissen so zu formulieren, daß sie als Erkenntnis weitergegeben werden kann. Der cartesianische Zweifel an den Dingen wird durch die Selbstzuschreibung, denkendes, d. h. unterscheidendes Wesen zu sein, unterbrochen.[91]

---

89 Im Prolog des *Nachspiels* findet der genuine Parasitismus dieser mimischen Kritik der Kritik sein programmatisches Inbild: In einer scheinbar endlosen Aufzählung wird dort die ganze schreibende Welt »zur offenen Tafel des Hamburgischen Nachrichters eingeladen«, der »seine Gäste […] bewirthen soll« (W 51). Dem Rezensenten Ziegra wird also die Rolle des Wirts zugedacht, an dessen Tafel sich die ›Mitesser‹ (παράσιτοι) des literarischen Betriebs gütlich tun: *The Critic as Host*, mit Miller (1977) gesprochen. In der häuslichen Szenographie des Gastmahls konkretisiert sich dabei jene Idee der Kritik, die am Ende des zweiten Aufzugs in Gestalt von Ziegras zergliederndem »Federmeßer« (W 80) wiederauftaucht (s. u.). Bekanntlich gehört zu den Aufgaben des Gastgebers nicht zuletzt das Tranchieren der aufgetragenen Speisen. Dass Hamann sein *Nachspiel* dergestalt in einen symposiastischen Rahmen stellt, ist ein weiteres Indiz für die menippeisch-satirische Qualität des Textes.

90 Der Name Hamanns fällt nur ein einziges Mal im ganzen Buch, und dies auch nur *en passant* (Fohrmann 1998, 90).

91 Fohrmann 1998, 7. Dass Fohrmann mit dieser holzschnittartigen Darstellung weder dem *Siècle des lumières* insgesamt, noch dem Höhenkamm der philosophischen Aufklärung gerecht wird (und auch nicht werden will), braucht uns hier nicht näher zu beschäftigen. Im Sinne eines Caveat sei hier allerdings unterstrichen, dass die schematische Rubrizierung Ziegras als eines Aufklärers, und sei es auch eines seichten, mit Vorsicht zu genießen ist; positioniert sich der Herausgeber der *Hamburgischen Nachrichten* in seinem konservativen Rationalismus doch als dezidierter Kritiker der Berliner Aufklärung (vgl. Keidel und Reibold 2021, XIV).

Es ist ebenjene Selbstgewissheit, die aus Ziegras Rezension spricht: Sich selbst auf der sicheren Seite des »gesunden Verstandes« wähnend, appelliert der Kritiker – unterscheidendes Wesen von Beruf – an seine Leserschaft, den von ihm eindeutig identifizierten »Unsinn« als solchen zu erkennen und daraus die richtigen Konsequenzen zu ziehen, nämlich die Finger von der Schrift zu lassen und ihren Autor ins Irrenhaus zu verweisen. In der Ab- und Ausgrenzung des unverständlichen Aberwitzes gewinnt der Dogmatismus solcher Kritik hier seine exemplarische Gestalt.

Indes setzt, wie Fohrmann pointiert formuliert hat, die von Ziegra vertretene »Redeposition« des dogmatischen Aufklärers einen »blinden Fleck voraus«:

> die Nicht-Hinterfragung des eigenen ›Vermögens zu Klarheit‹ und damit verbunden die ausgesparte Reflexion über die eigene Rolle in der Struktur von Kommunikation. ›Aufklärung‹ über Aufklärung [...] macht gerade diese Rolle zum Gegenstand der Beobachtung und verabschiedet die starre Subjektposition des Aufklärers.

Gerade diese selbstreflexive Rück- oder Gegenwendung auf die fragwürdige Position des aufklärerischen Sprechens und die ihm immer schon vorausgesetzte Möglichkeit der *perspicuitas* ist es, was in Hamanns *Nachspiel* zur Aufführung kommt. Zielsicher lenkt Hamann durch typographische Hervorhebungen in Ziegras Text die Aufmerksamkeit auf die neuralgischen Punkte des apodiktischen Urteilsspruchs: Der scheinbar bescheidene Autorenplural von Ziegras Rede (»WIR«) ist konsequent in Majuskeln gesetzt und wird in dieser Ostentation von einem herrschaftlichen Pluralis Majestatis ununterscheidbar. Hervorgehoben sind außerdem nicht nur die undifferenziert gebrauchten Schlagworte der Rezension, sondern auch die verweisenden ›kleinen Worte‹ (Partikel und Pronomina wie »*hier*«, »*gewissen*«, »*manchen*«), deren zweifelhafte Referentialität damit zu Bewusstsein gebracht wird. Schon in diesem Schrifttheater ist implizit die Frage aufgeworfen, wer in dieser Kritik aus welcher Position spricht.

Die Fußnoten steigern die Problematisierung der kritischen Redeposition sodann bis zum paradoxen Kollaps der Opposition von Sprecher und Adressaten resp. Objekt des Sprechens. Hamanns subversive Verschiebung von Ziegras Formulierungen unterzieht das aufklärerische Urteil einer – unfreiwilligen – Selbstreflexion, einer buchstäblichen Rückwendung auf sich selbst. Was in dieser *reflexio* zum Vorschein kommt, ist die irreduzible Opazität (auch) des vermeintlich klaren und verständlichen Sprechens. Der »gesunde[] und vernünftige[] Schreiber« erweist sich als ebenso ›kryptisch‹, ›ausschweifend‹ und ›irre‹ »wie der Verfaßer seiner vorhabenden Schrift« (W 56). Um noch einmal Fohrmanns allzu passende Beschreibung des Vorgangs zu zitieren, der sich am ersten Aufzug der *Wolken* beobachten lässt: »Wird aber die Position des Beurteilens ihrerseits beurteilt, dann gerät

der blinde Fleck des dogmatischen Aufklärers, die Undeutlichkeit zu sich selbst, als unabgegoltener Rest eigenen Sehens in den Blick.«[92]

Was Fohrmann als Urszene einer in Friedrich Schlegel kulminierenden ästhetischen Emanzipationsbewegung beschreibt – die (Selbst-)›Paradoxierung‹ der Aufklärung im Zeichen einer »Unvernunft, die unter dem Etikett unabgeltbarer, da das Subjekt erst konstituierender Leidenschaften gegen die Normalität der Vernunftordnung […] angeht«[93] – hat in Hamann ihren vielleicht wichtigsten Vorreiter.[94] Sein metakritisches *Nachspiel* präludiert mithin jene Aufklärung der Aufklärung, die in der Dichtung der Goethezeit (›Kunstperiode‹) ihren einen, in der Transzendentalphilosophie Kants ihren anderen Schauplatz finden wird.[95]

Blickt man vor dem Hintergrund von Fohrmanns Rekonstruktion auf Hamanns *Wolken*, so fällt aber zugleich auf: Gegenüber dem doppelten, poetischen und philosophischen, Höhenkamm einer »zweite[n] Aufklärung« hat die Hamann'sche Metakritik ihren Ursprungs- und Austragungsort in den Niederungen des Rezensionswesens. Nicht zuletzt aufgrund ihrer eigentümlichen Situierung in der diskursiven Landschaft sind die *Wolken* von besonderem Interesse. Sie sind weder Philosophie noch Poesie; die Metakritik, die sie praktizieren, wäre eher als eine verwilderte Philologie zu beschreiben. Gerade aus der philologischen Anlage von Hamanns potenzierter Rezension resultiert dabei aber eine textuelle Komplexität und Vielstimmigkeit, die man gemeinhin erst mit den avancierten literarischen Experimenten der Jahrhundertwende zu verbinden gewohnt ist.[96] Auf die eigentümliche Textualität von Hamanns philologischem Agon sei nun die Aufmerksamkeit gerichtet.

---

92 Fohrmann 1998, 24.

93 Fohrmann 1998, 25.

94 Mit dem Hinweis auf die Vorbildfunktion Hamanns für die literarischen Gegenbewegungen der zweiten Jahrhunderthälfte ist hier nicht jener problematischen Irrationalisierung des Hamann'schen Schreibens das Wort geredet, die das Hamann-Bild lange Zeit bestimmte. Vielmehr zeigt Fohrmanns Analyse ja deutlich genug, dass auch die Texte des sog. Sturm und Drang (vgl. etwa das Kap. 1 zu Goethes *Werther*) als Teil der von ihm skizzierten radikalaufklärerischen Entwicklung anzusehen sind. Dass gerade die bei Fohrmann als Telos dieser Entwicklung präsentierte »Ironie« Schlegel'scher Prägung, verstanden als eine »fortwährende[] Unruhe« des polyperspektivischen Textes (Fohrmann 1998, 8–9), in Hamann ihren anti- bzw. radikalaufklärerischen Gründervater hat, hat Schumacher (2000) ausführlich dargelegt.

95 Der philosophische Strang der »zweite[n] Aufklärung« wird als »radikale Transzendentalkritik« in Fohrmanns literaturwissenschaftlicher Studie nur nebenbei erwähnt (1998, hier: 24).

96 Schon Hoffmann (1972, 99) hat an Hamanns Schriften eine »Literarisierung der Philologie« konstatiert, ohne dabei freilich die textuelle Selbstbezüglichkeit zu beachten, die ich hier in den Fokus rücken möchte.

2.3.3.2 »Gesetzt« – »Gesetzt aber«: Die selbstreflexive Textur des *Nachspiels*

Beim näheren Blick auf den oben zitierten Ausschnitt des ersten Aufzugs zeigt sich eine weitere Eigenheit der metakritischen Verfahrensweise, die Hamanns Schrifttheater vom dramatischen Agon der Alten Komödie unterscheidet: Während dessen streng geregelter Ablauf wie gesagt vorsieht, dass zuerst die unterliegende Partei, und sodann der designierte Sieger spricht, unterminiert der Schaukampf von Fließtext und Fußnoten diese klare Ordnung. Denn der besondere rhetorische Trick der subversiven Taktik, die hier zur Anwendung kommt, besteht darin, dass die pseudophilologischen Anmerkungen die Formulierungen Ziegras nicht nur nachäffen und umwerten, sondern sie immer wieder auch vorwegnehmen. So wird etwa, um noch einmal das bereits erwähnte Beispiel aufzugreifen, der Wortlaut von Ziegras erst auf der folgenden Seite formulierter Diagnose – der Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* gehöre »zum besten seines kranken Körpers und Kopfes in ein *Spinn- oder Raspelhauß*« gesteckt (W 56) – schon in der Anmerkung (5) auf der vorausgehenden Seite auf den Rezensenten selbst angewendet (W 55).[97] Durch dieses Zuvorkommen nimmt Hamann den polemischen Formulierungen Ziegras insofern die Spitze, als diese zur bloßen Repetition des Fußnoten-Diskurses verkommen, darin beinahe den Charakter einer Bestätigung annehmend. Indem Ziegras Worte somit gleichsam zu Anmerkungen zum Notentext degradiert werden, wird der schon im Druckbild angedeuteten Inversion der Verhältnisse Nachdruck verliehen.

Dabei führt dieses Verfahren zu einer markanten Um- und Unordnung des Textaufbaus: Anstatt symmetrisch auf den Wortlaut des darüberstehenden Fließtexts einzugehen, zerstreut der Hamann'sche Kommentar die Referenzen auf die kommentierte Rezension in einer Art und Weise, die ein ständiges Springen und Blättern notwendig machen. So wird man etwa in dem Moment, in dem auf der folgenden Seite im Fließtext die Formulierung vom »*Spinn*- oder *Raspelhaus*« auftaucht, zurückblättern und in die Fußnote springen, um dort die Vorwegnahme resp. Wiederholung des Wortlauts und die damit verbundene Bedeutungsverschiebung zu aktualisieren. Die ohnehin diskontinuierliche Lektüre des Aufzugs, bei der man zwischen Fließtext und Fußnoten springen muss, um eins ums andere Mal über mehrere Seiten in die Unterwelt einer hypertrophen Anmerkung entführt zu werden, an deren Ende der Zusammenhang mit dem Haupttext verloren

97 Präzise beschreibt Eckard Schumacher die Dynamik dieser philologischen Verfahrensweise: »Hamann [nimmt] seine Kritiker derart beim Wort, dass das Gesagte sich gegen diese selbst wendet, die Kritik sich in Hamanns Text selbst unterläuft und verkehrt, sich auflöst. […] Die Fußnoten sind allerdings so arrangiert, dass Hamann mit ›seinen‹ Formulierungen dem Herausgeber der Hamburgischen Nachrichten, Christian Ziegra, wiederholt – im voraus wiederholend – zuvorkommt.« (Schumacher 2000, 134–135)

ist und man zurückblättern und neu ansetzen muss, wird dadurch zusätzlich gestört. Indem Hamanns *Nachspiel* die Lektüre fortwährend zu jenen ›Heuschrecken-Sprüngen‹ zwingt, mit denen der Verfasser wiederholt seine eigene Schreibweise charakterisiert,[98] zeigt sich der Text in seiner konstitutiven Schriftlichkeit. Die subversive Glossierungspraxis funktioniert als eine Spreizung der Referenzen über mehrere Seiten, sie bedingt die schriftliche Fixiertheit der Kontexte, zwischen denen die Leser:innen sich aktualisierend und reaktualisierend bewegen.

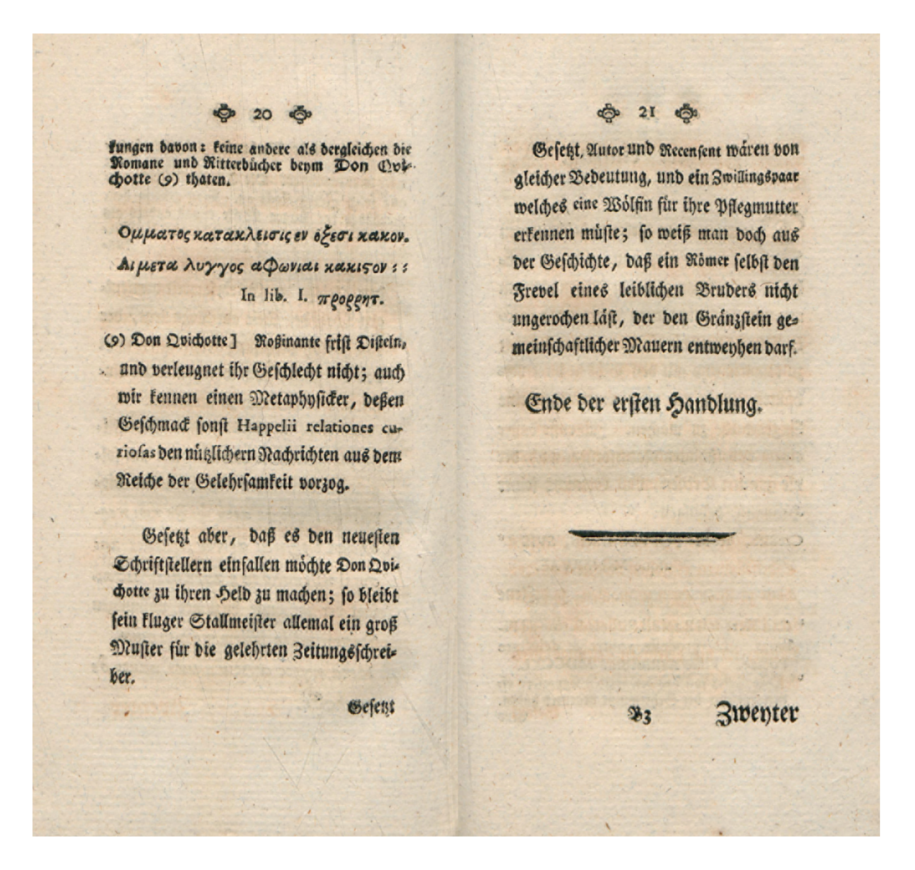
Diese Textualität ist mit dem literarischen Charakter des *Nachspiels* innig verbunden: Mit dem zentralen Verfahren der vorausgreifenden Zitation setzt der Text nämlich eine eigentümliche, anaklastische Dynamik ins Werk. Es handelt sich um jene boustrophedische Bewegung, die der gegenwendigen Prosa eigen ist: Durch die zuvorkommende Repetition von Ziegras Formulierungen kommt der Text gleichsam immer wieder an sich selbst vorbei, um in der umwendenden Wiederholung die zitierten Worte in unvereinbare Bedeutungen auseinanderklaffen zu lassen. Das kynische Verstellungs- und Verschiebungsverfahren des ersten Aufzugs führt mithin zu einer markanten, auf die Produktion von semantischen Überschüssen angelegten, Gegenstimmigkeit. Es lässt den Text in der Art einer permanenten *parabasis* immer wieder aus sich heraustreten und neben sich stehen.

In dieser wortwörtlichen ›Verrücktheit‹ der Fußnoten spiegelt sich nicht zuletzt das Thema des *Nachspiels*, das prominent die Frage nach der geistigen Verfassung des sokratischen Schriftstellers aufwirft. Diese Beobachtung lässt indes auch den Umkehrschluss zu, nämlich dass es sich bei der Thematik der *Wolken* um einen immanent-poetologischen Diskurs handelt, um eine Allegorie der verrückten Lektüre. Was sich hier andeutet, sind die Komplexionen jener genuinen Selbstreflexivität, die mit der parabatischen Anlage von Hamanns potenzierter Rezension gegeben ist.

Der Befund, dass wir es bei den *Wolken* mit einem höchst selbstreflexiven Text zu tun haben, bestätigt sich am Ende des ersten Aufzugs. Dort nämlich findet Hamanns *Nachspiel* zu einer prägnanten poetologischen Parabel. Ich möchte sie einigermaßen umständlich entfalten: Im Anschluss an die letzte Anmerkung zur wiedergegebenen Rezension, die, wenig überraschend, Ziegras Vergleich des

---

98 Vgl. zuerst den Brief an Kant, 27. Juli 1759, ZH I, 379, in dem Hamann seine Zoologie des Stils entwickelt: »Jedes Thier hat im denken und schreiben seinen Gang. Der eine geht in Sätzen und Bogen wie eine Heuschrecke; der andere in einer zusammenhängenden Verbindung wie eine Blindschleiche im Fahrgleise, der Sicherheit wegen, die sein Bau nöthig haben soll. Der eine gerade, der andere krumm.« Der hier aufgebaute Gegensatz von Heuschrecke und Blindschleiche taucht, als Selbstcharakteristik, im dritten Aufzug der *Wolken* wieder auf (W 88): »Wunderliche Muse! […] stell mir den Jüngling, […] deßen Beweise den Heuschrecken ähnlicher sind als den Blindschleichen im Gleise des Weges.«



20

kungen davon: keine andere als dergleichen die Romane und Ritterbücher beym Don Qvi- chotte (9) thaten.

Ομματος κατακλεισις εν όξεσι κακον.
Αι μετα λυγγος αφωνιαι κακιςον::
In lib. I. προρρητ.

(9) Don Qvichotte] Roßinante frißt Disteln, und verleugnet ihr Geschlecht nicht; auch wir kennen einen Metaphysicker, deßen Geschmack sonst Happelii relationes curiosas den nützlichern Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit vorzog.

Gesetzt aber, daß es den neuesten Schriftstellern einfallen möchte Don Qvichotte zu ihren Held zu machen; so bleibt sein kluger Stallmeister allemal ein groß Muster für die gelehrten Zeitungsschreiber.

Gesetzt

21

Gesetzt, Autor und Recensent wären von gleicher Bedeutung, und ein Zwillingspaar welches eine Wölfin für ihre Pflegmutter erkennen müste; so weiß man doch aus der Geschichte, daß ein Römer selbst den Frevel eines leiblichen Bruders nicht ungerochen läst, der den Gränzstein gemeinschaftlicher Mauern entweyhen darf.

Ende der ersten Handlung.

B3 Zweyter

Abb. 3: Seiten aus [Hamann:] *Wolken* (1761). Digitalisat der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt.

wahnwitzigen Autors mit Don Quijote aufgreift, kommt es auf mehreren Ebenen des Textes zu einer intrikaten Verdopplungs- resp. Spaltungsbewegung (Abb. 3).

Die Evokation Don Quijotes, mit der die zitierte Rezension schließt, wird dem Kommentator zum Anlass, das ungleiche Protagonisten-Paar von Cervantes' Roman auf den literarischen Betrieb seiner Zeit, genauer: auf das Verhältnis von Schriftstellerei und publizistischer Kritik, zu übertragen. Während das wahnwitzige Schwärmertum des Ritters von der traurigen Gestalt in Hamanns Konditionalsatz inbegrifflich für die »neueste[]« Literatur zu stehen kommt, figuriert der realistische Sancho Panza (»sein kluger Stallmeister«) als »Muster für die gelehrten Zeitungsschreiber« (W 60). Offensichtlich wird hier die Konstellation des ersten Aufzugs, die Opposition eines psychisch ›kranken‹ Schriftstellers auf der einen Seite und eines im Namen der gesunden Vernunft (resp. des »gute[n] Bauerverstande[s]«; W 59) sprechenden

Rezensenten auf der anderen, zu einem institutionellen Antagonismus von Literatur und Kritik verallgemeinert.

Indes ist damit nur scheinbar ein umso tieferer Graben zwischen die beiden Parteien gezogen, die sich auf der Textbühne von Hamanns *Nachspiel* gegenüberstehen. Tatsächlich legt der Verweis auf Cervantes' Text auch eine Deutung nahe, der zufolge die konträren Instanzen, der Schriftsteller und der gelehrte Zeitungsschreiber, wie die gegensätzlichen Akteure von Cervantes' Roman, unlöslich aufeinander bezogen, ja angewiesen sind. Eben dieser Gedanke einer äußerst innigen Zwietracht von »Autor und Recensent« wird im darauffolgenden letzten Abschnitt des Aufzugs formuliert (W 60–61):

> Gesetzt, Autor und Recensent wären von gleicher Bedeutung, und ein Zwilligspaar welches eine Wölfin für ihre Pflegemutter erkennen müste; so weiß man doch aus der Geschichte, daß ein Römer selbst den Frevel eines leiblichen Bruders nicht ungerochen läst, der den Gränzstein gemeinschaftlicher Mauern entweyhen darf.

Schon die formale Ebene dieser Passage vom ersten zum zweiten Aufzug verdient Beachtung: So ist im Falle dieser Anmerkung nicht mehr ersichtlich, ob sie noch eine Verankerung im ›Haupttext‹ der Rezension hat. Zwar hatte schon das vorausgehende Apperçu keine eindeutige philologische Zuordnung in Gestalt eines zitierten Lemmas, es war aber durch den thematischen Bezug zu Don Quijote als Fortsetzung der letzten Fußnote (9) lesbar. Indem Hamann auf diesen seinerseits bereits abgesetzten Absatz einen weiteren folgen lässt, gibt er die klare Struktur von Haupttext und Anmerkungsapparat – zumindest andeutungsweise – dem Zerfall oder Fortwuchern in immer weitere Noten preis.[99] Dabei ist nicht klar, ob es sich bei der letzten angefügten Bemerkung um eine Fußnote zur Fußnote handelt, oder um eine parataktische Ergänzung. Diese druckbildliche Ambivalenz hat ein rhetorisches Pendant: Mit der kondizionalen Satzstruktur (»Gesetzt, […]«) wiederholt der zitierte letzte Passus nämlich anaphorisch den vorausgegangenen Abschnitt (»Gesetzt aber, […]«) und vollzieht damit eine eigentümliche Ambiguierung. In der Art einer *correctio* nimmt diese markante Repetition den vermeintlichen Abschluss-Charakter der auf höhere Gültigkeit zielenden Bemerkung zu Quijote und Panza, der »allemal ein groß Muster […] bleibt«, wieder zurück: Anstatt zu einem Schluss zu kommen, dédoubliert sich die letzte Anmerkung in einen seltsamen Zwilling.

---

99 Im Erstdruck sind die beiden Absätze zudem durch einen Seitenumbruch so voneinander getrennt (Wolken 1761, 20/21; s. o.), dass der zweite Nachsatz (das zweite »Gesetzt, […]«) am Anfang der Seite erscheint und nicht mehr als *Fuß*note kenntlich ist. Gleichsam *in actu* lässt sich hier die Verselbständigung des Notenapparats beobachten.

Gleichsam performativ spiegelt der Text damit die intrikate Volte des Arguments (wenn man denn von einem solchen sprechen will). Denn tatsächlich formuliert diese letzte, quasi ortlos gewordene Note die Hypothese, dass »Autor und Recensent […] von gleicher Bedeutung, und ein Zwillingspaar« sein könnten, und riskiert damit den Zusammenbruch der dichotomischen Textordnung. Die skandalös anmutende Spekulation, es handle sich bei den Antagonisten des *Nachspiels* um zwei voneinander nicht unterscheidbare Instanzen, gewinnt mit dem Verweis auf die mythische Gründung der Stadt Rom das Profil einer komplexen poetologischen Reflexion. Denn in der Rede vom »Zwillingspaar« drückt sich zuallererst die augenfällige Nähe zwischen Rezensionstext und Kommentar aus, die ja tatsächlich aus einerlei verbalem Fleisch und Blut bestehen.

Der Hinweis auf Romulus und Remus macht dabei zugleich klar, dass Hamanns polemisches *Nachspiel* im Zeichen des Sündenfalls steht. Indem Hamann den Agon zwischen Autor und Rezensent als Reinszenierung des mythischen Brudermords präsentiert, stellt er ihn in eine lange Reihe, die von Kain und Abel über Romulus und Remus bis zum im Motto präsenten Mord des Claudius an seinem Bruder (Hamlets Vater) reicht. Die theologischen Implikationen dieses urtypischen Gewaltakts sind dabei denkbar schwerwiegend: »[D]ass ich der Brudermörder, der Brudermörder seines eingebor[nen] Sohnes war«, diese Erkenntnis hatte Hamann bereits in seinen *Gedanken über meinen Lebenslauf* festgehalten.[100] Somit steht der in den *Wolken* ausgetragene Streit zwischen dem Schriftsteller (der zugleich Kritiker ist) und dem Kritiker (der zugleich Schriftsteller ist) unter dem Signum einer Auflehnung gegen die gottgewollte Entfaltung des Menschen; er zeugt, als Bruderstreit, von sündhafter Gewaltbereitschaft. Mit dem Hinweis auf den Brudermord gewinnt das Hamann'sche *Nachspiel* die Dimensionen jenes anthropologischen Dramas, für das im Alten Testament Kain und Abel stehen.

Der Evokation der römischen Zwillinge Romulus und Remus kommt indes eine über die biblisch konnotierte Negativität menschlicher Streitlust hinausgehende Relevanz zu. Im Bild der »gemeinschaftliche[n] Mauern« ist nämlich zugleich eine Allegorie des philologischen Textes zu erkennen, in dessen paratextueller Faktur Rezension und Fußnoten durch die gemeinsame Grenze eines druckbildlichen Grabens getrennt sind.[101] Am Ende des ersten Aufzugs, so zeigt sich hier, vollzieht der philologische Agon die selbstbezügliche Rückwendung auf die eigene Schriftlichkeit, um sich als metatextuelles Spektakel kenntlich zu machen.

100 Hamann 1993, 343; N II, 41.

101 Das doppelte »Gesetzt […]« wird damit auch als Reflexion des Druckbildes resp. der druckschriftlichen Verfassung des Textes lesbar.

Auf dieser metatextuellen Ebene birgt der Hinweis auf Romulus und Remus dabei durchaus beunruhigende Implikationen: Die charakteristische Geste der Lektüre, das Springen zwischen Fließtext und Anmerkungen, ist damit ins Bild jenes fatalen Sprungs über die neuerrichtete Stadtmauer gebracht, an dem der mit der Gründung Roms verbundene Brudermord hängt. Diese Lese-Szene ist vertrackt: Folgt man nämlich der Satzkonstruktion, so dient das Beispiel der römischen Zwillinge dazu, die Heiligkeit der Grenze, und damit auch die Trennung zwischen »Autor und Recensent« zu bestärken: Selbst die (Zwillings-)Bruderschaft lässt die unbedingte Einhaltung der Grenzen nicht hinfällig werden. Während also die zitierte Anmerkung einerseits eine Sakrosanktion der Furche zwischen Text und Paratext vollzieht, erhebt die Anlage des ersten Aufzugs den ultimativen »Frevel«, das Überspringen der »gemeinschaftliche[n] Mauer[]«, geradezu zum Prinzip des *Nachspiels*. Tatsächlich liegt damit eine paradoxe Figur vor: Im Sprung zwischen Ziegras Rezension und Hamanns Anmerkungen – jenem grenzüberschreitenden Enjambement, zu dem der Text andauernd herausfordert – bestätigt sich zugleich die Identität von Text (Kritik) und Paratext (Kritik der Kritik), mithin von Autor und Kritiker, und deren irreparable Entzweiung.

Wir haben es hier mit der Schlüsselszene eines autoreferentiellen *Nachspiels* zu tun, das sich als ein Spektakel der kritischen Auseinander-Setzung gestaltet. Denn wie der Blick auf den zweiten und dritten Aufzug zeigt, ist hier zwar der dichotomische Aufbau des philologischen Agons zusammengebrochen, dennoch aber behauptet sich die Textbühne des *Nachspiels* als Austragungsort schwieriger »Gränzstreitigkeiten« (W 82): Nicht nur die kritische Unterscheidung des »*Genie*s« von der »*Tollheit*« (W 82), auch die Opposition von Autor und Kritiker wird dabei bis zum Punkt ihres paradoxen Kollabierens gebracht. Die mit Romulus und Remus verbundene Frage nach der Trennung, ja Unterscheidbarkeit antagonistischer Instanzen erweist sich damit als Motor von Hamanns selbstreflexiver *parabasis*. Deren weiterer Entwicklung ist nun nachzugehen.

2.3.4 Die Melancholie der Kritik: Nekromantie und Hermeneutik

Den zweiten und dritten Aufzug der *Wolken* kennzeichnet eine reflexive Umwendung des Interesses: Nachdem im ersten Aufzug das vernichtende Urteil des Hamburgischen ›Nachrichters‹ erneut zur Aufführung gebracht und mit Anmerkungen versehen wurde, nimmt der zweite Aufzug die »Niederlage« der Rezension zum »Fußsteig […], um den sokratischen Denkwürdigkeiten dadurch näher zu kommen« (W 62). Beginnend beim Vorwurf der Dunkelheit unternimmt Hamann eine apologetische Revision der eigenen Schrift, die sich als ein umwegiger Gang durch den labyrinthischen Text der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* gestal-

tet.[102] Dabei – und das ist entscheidend – figurieren die Rezensenten auch für diese Selbstreflexion als Stichwortgeber: Bodes Befund vom »*Genie*[]« des sokratischen Autors (W 74 u. ö.) gegen Ziegras Diagnose der Geisteskrankheit ausspielend, vollziehen die *Wolken* am eigenen Beispiel eine intensive, intertextuell höchst verdichtete Analyse pathogener Kreativität.[103] Hier zeigt sich, was bereits im Untertitel der *Wolken* angedeutet ist: Hamann nutzt die Rezensionen als ›Prätexte‹ für eine eingehende Selbstanalyse; er nimmt den Blick von außen – insbesondere die Polemik Ziegras – zum Vorwand und Stoff für eine apologetische Relektüre seines eigenen Schreibens.

Der Blick auf die weiteren Aufzüge der *Wolken* zeigt mithin nur zu deutlich, dass es dem Hamann'schen *Nachspiel* in erster Linie um sich selbst zu tun ist. Demnach steht auch der im ersten Aufzug ausgetragene Agon mit dem Rezensenten im Horizont eines großangelegten Versuchs, das eigene Schreiben zu verstehen. Dieser Versuch lässt sich näher bestimmen. Tatsächlich bieten die *Wolken* nämlich auch ein makabres, oder genauer: melancholisches Spektakel der Hermeneutik.

Der Befund, den ich im Folgenden zu verdeutlichen versuche, lautet: Als eine dramatisch inszenierte Selbst-Kritik hebt Hamanns *Nachspiel* die Implikationen allen lesenden Verstehens auf die Bühne des Textes. Dieses Verstehen beginnt mit der Beschwörung des Toten. Tatsächlich gibt sich der erste Aufzug bereits im Prolog als ein nekromantischer Versuch zu erkennen: »dem Grabe der Vergessenheit« (W 49) wird entwunden, was sich am Beginn des zweiten Aufzugs als »Riesenleichnam« herausstellt (W 62): das »Denkmal« eines »armen Sünder[s], […] der sich unterstanden vier Bogen in klein Octav zu schreiben.« (W 49) Mit dem Auftritt der totenbeschwörenden »Hexe zu Endor« im zweiten Aufzug (W 62), die im dritten Aufzug als »wunderliche Muse« wieder angerufen wird, die »Götter aus der Erde steigen sieh[t]« (W 88), bestätigt sich die nekromantische Konstellation des *Nachspiels*.[104] Im Hinblick auf die rhetorischen Verfahren dieser philologischen Nekro-

---

102 Vgl. W 75: »Nachdem ich lange genug dem Plan der sokratischen Denkwürdigkeiten […] nachgeirrt, so seh ich bey dem Scheideweg der doppelten Zuschrift dem Ausgange meines Labyrinths entgegen.« Wie indes das beigefügte Platon-Zitat (W 75) zu verstehen gibt, handelt es sich bei diesem Ausgang um eine Täuschung und beim Labyrinth mithin um ein unentrinnbares. Dass der Text der *Denkwürdigkeiten* hier als Labyrinth erscheint, ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Nicht nur handelt es sich beim Labyrinth um einen Topos des für die *Wolken* einschlägigen Melancholie-Diskurses. Insofern das Labyrinth die charakteristische Erscheinungsweise der Unterwelt ist, wird die im zweiten Aufzug unternommene Selbstrezension als jene »Höllenfahrt« (N II, 164) oder Katabasis der Selbsterkenntnis lesbar, auf die Hamanns Schreiben zielt.

103 Die anhaltende Relevanz der Rezensionen für den zweiten und dritten Aufzug der *Wolken* bemerkt auch Schumacher 2000, 150.

104 Ihr direktes Vorbild hat diese nekromantische Konstellation – einmal mehr – in Shaftesburys *Soliloquy*. Denn tatsächlich präsentiert Shaftesbury das Selbstgespräch als eine gegen allerlei

mantie – alias: Hermeneutik – ist die Formulierung des Prologs aufschlussreich, die den Text des Hamburgischen Nachrichters als »Denkmal« des rezensierten Autors präsentiert: Ziegras Rezension figuriert hier als Epitaph des anonymen Verfassers. Insofern der erste Aufzug sich mit der wiederbelebten Grabes-Stimme des Rezensenten in einen Dialog begibt, um dem Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* »näher zu kommen« (W 66), wie der zweite Aufzug erklärt, kann man Hamanns *Nachspiel* im Sinne Paul de Mans ›autobiographisch‹ nennen. Denn es inszeniert die »Figur der Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und die Macht der Rede zugesprochen wird.«[105] Die autobiographische Dimension dieses Maskenspiels, dass sich also der Autor an die Rezension(en) wendet, um von ihnen Auskunft über das eigene Schreiben zu erlangen, wird allerdings erst mit dem zweiten Aufzug deutlich. Zunächst folgt auf die im Prolog unternommene Wiederaufrichtung des Denkmals ja keineswegs der zu erwartende Aufschluss über die Person des ›armen Sünders‹. Vielmehr wird in diesem philologischen Dialog alles unternommen, um die Aussagen über den Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* und dessen Werk auf den Rezensenten selbst zurückzuwenden. Damit gestaltet sich der dialogische Agon mit Ziegra *de facto* als ein erneuter Mord an der scheinhaft verlebendigten Stimme des Rezensenten, die von den polemischen Fußnoten systematisch in Lemmata zergliedert und zum Schweigen gebracht wird. Der Blick auf die kynische Philologie des ersten Aufzugs zeigt somit zugleich, dass Hamanns *Nachspiel* die der Prosopopoiia eigene Fiktion der Mündlichkeit geradezu demonstrativ unterläuft. Die *Wolken* beginnen vielmehr als ein Drama des Lesens. Harold Blooms Literaturtheorie gleichsam vorwegnehmend,[106] inszeniert Hamann im ersten Aufzug die symbolische Tötung des Vorgängers in einer Serie von absichtsvollen Fehllektüren.[107] Wie am Beginn des zweiten Aufzugs deutlich wird, handelt es sich beim nekromantischen Gang in das Totenreich vergangener

---

schwarze Magie, insbesondere gegen niedere sinnliche Verführung, mobilisierte »counter-necromancy«; wobei er es sich nicht nehmen lässt, diese weiße Magie im Essay selbst zu demonstrieren (S 142): »This is that occult science or sort of counter-necromancy which, instead of ghastliness and horror, inspires only what is gentle and humane and dispels the imposing phantoms of every kind. He may pass undoubtedly for no mean conjurer who can deal with spirits of this sort.––––But hold!––––Let us try the experiment in due form and draw the magic circle.« Vgl. zum anschließenden Kampf gegen die Zauberin *acedia* unten, 2.3.6.

105 de Man 1993, 140. Vgl. zu de Mans Rhetorik der Autobiographie auch Kap. II.3.3.1.

106 Bloom 1975.

107 Darin erweist sich der Text nicht zuletzt als eine Reflexion auf die Schrift: Indem er Ziegras aggressive Polemik einer willkürlichen Umdeutung unterzieht, lässt Hamann den im doppelten Sinne ›tötenden Buchstaben‹ (2 Kor 3,6) der Rezension zum Opfer seiner selbst werden.

Gelehrsamkeit um einen notwendigen Umweg zu sich selbst. Hamanns »Nachspiel« kommt gleichsam nur im und über dem Kadaver seines Kritikers zu einer ›eigenen‹ Sprache. Ebendiese makabre Konfiguration findet im zweiten Aufzug ihre allegorische Reflexion, wenn der anonyme Autor verkündet:

> Unsere Muse ist ein Säugling der fruchtbaren, vielbrüstigen, ungestalten Mutter, eine Schülerin jenes Bienenschwarms in dem Aas des Löwens, wo Speise gieng vom Freßer und Süßigkeit von dem Starken. (W 71)

In der »vielbrüstigen, ungestalten Mutter«, als deren »Säugling« die Muse erscheint, ist zunächst eine Anspielung auf die berühmte Wölfin zu erkennen, die Romulus und Remus gesäugt haben soll. Damit ist hier wieder die konflikthafte Konstellation des ersten Aufzugs aufgerufen, dessen Polemik im Zeichen eines postlapsarischen *homo homini lupus* stand.[108] Das Bild des Bienenschwarms, der im toten Körper eines Löwen nistet, entstammt der alttestamentarischen Erzählung von Simson: Vom Geist des Herrn überkommen, zerreißt Simson auf dem Weg zur Brautwerbung »mit bloßen Händen« einen Löwen.[109] Als er später abermals am Kadaver des Löwen vorbeikommt, entdeckt er darin einen Bienenschwarm und Honig, den er isst und mit seinen Eltern teilt. Aus dieser Begebenheit macht Simson anschließend ein Rätsel, das er den Philistern stellt und dessen paradox zugespitzte Formulierung Hamann hier zitiert: »Vom Fresser kam Speise, vom Starken kam Süßes«.[110] Hamanns Anspielung auf diese Episode des Buches der Richter ist höchst bedeutsam: Nicht nur ist in der biblischen Erzählung jene boustrophedische Dynamik eines zugleich destruktiven und produktiven Wieder-Vorbeikommens zu erkennen, die ich der paratextuellen Anlage des ersten Aufzugs abgelesen habe. Im Bild des erschlagenen Löwen, aus dessen Kadaver etwas Neues entsteht, verdichtet sich darüber hinaus die makabre Poetik eines Textes, der sich buchstäblich aus dem »Riesenleichnam« des Gegners speist. Denn wie bereits angedeutet, unternehmen

108 Der Autor der *Wolken* bekennt sich damit zugleich zu einem zwischen göttlicher Inspiration und Wahnsinn schwankenden Jähzorn, ist doch die vielbrüstige Mutter als Vorwegnahme der ephesischen Artemis zu verstehehn, die als »*jachzornige*[] *Diana*« im dritten Aufzug ihren Auftritt hat (W 83). Die ›fruchtbare, vielbrüstige, ungestalte Mutter‹, auf die sich der (Selbst-)Kritiker hier so programmatisch beruft, lässt dabei nicht zuletzt auch an das allegorische *monstrum* denken, als das Swift in seinem *Battel of Books* die Göttin der Kritik präsentiert: zahnlos, die Augen wie im anhaltenden Blick auf sich selbst nach innen gewandt, vom Überfluss ihrer eigenen Galle sich nährend und mit einer hypertrophen Milz, die als ein von Zitzen übersätes Euter vorsteht, »at which a Crew of ugly Monsters were greedily sucking; and, what is wonderful to conceive, the bulk of Spleen encreased faster than the Sucking could diminish it.« (Swift 2010, 154)

109 Ri 14,6.

110 Ri 14,6.

die folgenden Aufzüge eine Inkorporation der Kritik in die Selbst-Rezension der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*. An den durch den Text des zweiten und dritten Aufzugs verstreuten Zitaten ist demnach zu beobachten, wie Hamanns *Nachspiel* sich das Korpus der Rezension(en) gleichsam kannibalisch einverleibt.[111] Die ruminierende Bewegung des Textes, das mehrfach wiederholte Aufgreifen einzelner Phrasen, Worte und Topoi, zeugt dabei von den Schwierigkeiten dieses Aneignungsprozesses: Offensichtlich behaupten die *membra* des Riesenleichnams noch in ihrer fortgeschrittenen Zerstückelung eine charakteristische Widerständigkeit; eine Alterität, die sich nicht zuletzt in der typographischen Hervorhebung der Zitate manifestiert.[112] Diese Widerständigkeit teilen die Zitate aus den Rezensionen freilich mit den anderen, markierten und unmarkierten Zitaten, aus denen der Text der *Wolken* wesentlich besteht.[113] Anne Bohnenkamp-Renken hat den Titel von Hamanns *Nachspiel* denn auch zu Recht als Anspielung auf die »Wolke von Zeugen« (Hebr. 12,1) lesbar gemacht, auf die sich bereits die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* berufen (SD 16).[114] Deren *Nachspiel*, so zeigt sich hier, lässt sich zugleich als dramatische Theorie jener radikalen Intertextualität lesen, die man Hamanns ›Cento-Stil‹ vielfach nachgewiesen hat.

In seiner Dynamik der fortwährenden intertextuellen Rumination zeigt sich der Text der *Wolken* als ein melancholischer.[115] Tatsächlich hat die Forschung, allen voran Jürgen Schings, auf die einschlägige Relevanz des Melancholie-Diskurses für Hamanns *Wolken* aufmerksam gemacht.[116] Was dabei allerdings nicht in den Horizont der Betrachtungen geriet, ist der Umstand, dass Melancholie den Hamann'schen Text nicht nur auf thematischer Ebene beschäftigt, sondern ihn in seinen Verfahren prägt. Ihr einschlägiges Vorbild haben die *Wolken* dabei in Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*, einem unter der Maske des Democritus Junior zusammengetragenen, in etlichen Editionen immer weiter angewachsenen Zitate-

111 Indem Hamanns *Nachspiel* nicht nur die nekromantische Verlebendigung von Ziegras Text, sondern auch dessen erneuten Tod und sodann die ruminierende Einverleibung seines textuellen Leichnams inszeniert, vollzieht es präzise jene Schrittfolge, als die Freud die Trauerarbeit beschreibt (Freud 1983; vgl. zu den kannibalischen Implikationen der psychoanalytischen Theorie der Trauer Horn 1998).

112 Vgl. z. B. die Variationen von Ziegras »*Spinn*- und *Raspelhaus*« (W 55, 56, 63); der »*bedenkliche*[n] *Merkmale*« (W 59, 60, 78, 82); oder des Attributs »*gesund*« (W 56, 57, 58, 59, 65, 75, 82, 83, 84).

113 Der vielseitige Kommentar zur hier zitierten Meiner-Ausgabe (Keidel und Reibold 2021, 241–300) hat in verdienstvoller Arbeit das von Hamann zusammengetragene Material seines Zitate-Mosaiks zu seinen Quellen zurückverfolgt.

114 Bohnenkamp-Renken 1996, hier: 133–134.

115 Zur Rumination als einem Kennzeichen melancholisch-grüblerischen Verhaltens Meyer-Sickendiek 2010b, 51–79.

116 Schings 1977, 278–292.

Konglomerat ungeheuren Ausmaßes.[117] Melancholisch ist der Text indes nicht nur in seiner anhaltenden Rumination widerständiger Zitate, sondern auch in der – mit Shakespeares Jacques gesprochen – »most humorous sadness«,[118] in der er diesen nicht zum Ende kommenden Verstehensprozess inszeniert.

2.3.5 Aporien der Selbst-Kritik. Die Auto-Poetologie der *Wolken*

Tatsächlich liest sich die mit dem zweiten Aufzug beginnende Selbstannäherung nämlich zugleich als übermütige Farce des kritischen Betriebs. So verkehrt Hamann die Methode seiner Rezensenten, vom Text auf den Autor (und dessen geistige Verfassung) zu schließen, zur Maxime, die ›*Person*‹ des anonymen Verfassers zur Beurteilung des ›*Werks*‹ heranzuziehen.[119] Die kritische Suche nach dem Autor sieht sich indes vor erhebliche Schwierigkeiten gestellt. Denn durch den gesamten zweiten und dritten Aufzug figuriert der »Namenlose[] Verfaßer« (W 77) der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* als der große Unbekannte; ein nicht identifizierbares »*Chamäleon*« (W 70), über dessen Biographie sich nicht einmal Anekdotisches in Erfahrung bringen lässt.[120] »Bey diesem Mangel anderweitiger Nachrichten«, konstatiert der anonyme (Selbst-)Rezensent, seien die Rezensionen der Schrift freilich »desto schätzbarer«; insbesondere Ziegras »Entdeckung, daß der kranke Körper und ein Krampf des Gehirns sich den grösten Antheil an diesen vier Bogen in klein Octav [i. e. die *Sokratischen Denkwürdigkeiten*] anmaßen könnten« (W 78).

Hamanns großer Spaß mit der eigenen Anonymität hat, als Reflexion auf die sich entziehende Qualität seines Schreibens, indes durchaus ernstzunehmende poetologische Implikationen. So zitiert der zweite Aufzug anstatt der besagten Anekdoten ein pseudonymes Zeugnis »unser[es] Autor[s]«, in dem dieser »sein Büchlein« als »eine Sammlung von *Gelegenheitsgedanken*« charakterisiert, »dergleichen die Alten *Wälder* genannt, *libellos*, qui mihi subito calore & quadam festinandi voluptate fluxerant, wie Statius die seinigen beschreibt, oder mit einem brittischen Schriftsteller zu reden, ein Systemchen von Anspielungen.« (W 77) Der Verweis auf die Silvendichtung als einer sich der Hitze des Augenblicks verdankenden literari-

117 Burton 1621. Auf die Relevanz Burtons für Hamanns Sokrates-Schriften hat Eva Koczinsky hingewiesen (Koczinsky 2001, 116, 122).

118 *As you like it*, act IV, scene 1 (Shakespeare 1975 [1623], 95).

119 »Die Selbst- und Mitlauter in dem Namen eines Autors sind selten behülflich zur Erklärung seines Buchs; die Kenntniß der *Person* aber bleibt ein bewährtes Mittel ihr *Werk* gut oder arg, lakonisch oder asiatisch, nach dem Völkerrecht oder *Droit de convenance* zu beurtheilen.« (W 64)

120 »Ich habe mir zwar alle Mühe gegeben Anekdoten von dem Namenlosen Verfaßer der sokratischen Denkwürdigkeiten aufzutreiben; aber umsonst.« (W 77)

schen Unform[121] ebenso wie das widersprüchliche Konzept eines »System of hints« (W 77)[122] lässt den negativen Antrieb der in den *Wolken* inszenierten Selbstreflexion hervortreten: Es ist die Unmöglichkeit einer generischen Bestimmung seines Schreibens, welche den Gang in das »Labyrinth[]« (W 75) des Textes notwendig macht.

Ebendiese generische Undefinierbarkeit kommt auch im Titel der *Wolken* zum Ausdruck, deren aristophanische Programmatik einer gestaltwandlerischen Mimikry ich oben entfaltet habe. Im zweiten Aufzug der *Wolken* bekommen wir es mithin mit jenen hermeneutischen Problemen zu tun, die das maskierte, ironisch-verstellte Schreiben Hamanns mit sich bringt. Wie gesehen, beginnt Hamanns anonyme Selbst-Rezension der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* mit der Reflexion auf ebendiese ›mimischen‹ Prinzipien des Textes. Diese Reflexion verdient einen weiteren Blick. So erläutert Hamann die »Aufschrift der Denkwürdigkeiten«, seines Erachtens »das beste Schild von ihrem Inhalt« (W 65), mit dem Hinweis auf ein alternatives Motto. Es handelt sich um ein Zitat aus Aristophanes' *Thesmophoriazusen* (W 66):

Εγω δε την εθηθ αμα γνωμη φορω.	»Ich trag zu meiner Denkart passend das Kostüm.
Χρη ποιητην ανδρα προς τα δραματα,	Ein Dichter nämlich muss nach seinen Dramen, die
α δει ποιειν, προς ταυτα τους τροπους εχειν	Er dichten soll, danach auch sein Verhalten richten.
— — —	[…]
μετουσιαν δει των τροπων το σωμ' εχειν	Muss man auch körperlich daran [d. i. an dem, was man dichtet] beteiligt sein.«

Tatsächlich spricht hier nicht, wie Hamanns Zitierweise suggeriert, Aristophanes selbst,[123] sondern der im Stück auftretende Dichter Agathon, der gerade in Frauenkleidern sein soeben komponiertes ›Frauen-Drama‹ rezitiert.[124] Mit der zitierten Rede antwortet Agathon auf eine spöttische Bemerkung über seinen effeminierten Habitus, wobei sein Gesprächspartner die augenfällige Verweichlichung des Dichters in dessen Versen reflektiert sehen will. Agathon kontert also den Rückschluss

---

121 Vgl. zur Tradition der poetischen Wälder Adam 1988; aus metaphorologischer Perspektive s. Dell'Anno 2018. Die bezeichnende Affinität der schwer definierbaren Silvendichtung zur satirischen Tradition hat Gregor Vogt-Spira mit Blick auf die humanistische Gattungspoetik hervorgehoben: »Silve und Satire haben gemeinsam, daß sie einer dichtungstheoretischen Einordnung Widerstände entgegensetzen.« (Vogt-Spira 2013, 79)

122 Vgl. zum »system of hints« bei Bolingbroke Al-Taie 2021, 170.

123 Vgl. die zum Zitat gehörige Fußnote (W 66): »Aristoph. in θεσμοφ.«

124 Hamanns griechisches Zitat ist auch orthographisch ungenau; vgl. den Originaltext Aristoph. Thesm. 148–152: »ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ./ χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα/ ἃ δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν./ [αὐτίκα γυναικεῖ' ἢν ποιῇ τις δράματα,]/ μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.«

von der Poesie auf den Verfasser damit, dass er das mimetische Ähnlichwerden von Autor und Werk zum notwendigen Prinzip der poetischen Produktion erklärt.[125]

Der Kontext des zweiten *Wolken*-Aufzugs suggeriert indes, dass Hamann in der angeführten Passage aus den *Thesmophoriazusen* das Darstellungsprinzip der dramatischen Dichtung überhaupt formuliert fand, also auch das der aristophanischen Komödie,[126] und es als solches auf die ›mimische Arbeit‹ der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* überträgt. Wenn es nämlich kurz zuvor vom Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* heißt: »Die | *Schellen* um und um an dem Saum des Seidenrockes laßen seines Ganges Klang lautgenug hören.« (W 66), ist damit präzise die Agathon-Szene vorweggenommen, in der vom Werk wie von der Verkleidung (ἐσθής) des Dichters auf dessen Geist (γνώμη) geschlossen wird. Analog dazu gibt Hamann zu verstehen, sei von der auffälligen Kleidung – d. h. vom Titelblatt der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, das hier metonymisch für den namenlosen Autor einstehen muss – auf das Innere, den unter dem Rock verborgenen Gang des Autors (d. h. seines Werks), zu schließen.[127]

In der von Agathon formulierten Idee, dass sich der Dichter in der Art eines Travestiekünstlers seinen Figuren ähnlich machen sollte, ist unschwer die oben exponierte Nachäffungskunst der Wolken zu erkennen. Dabei verdichtet sich in der zitierten Passage der *Thesmophoriazusen* zugleich eine charakteristische Vexierbildlichkeit solch ›mimischer‹ Poesie: Dass der Dichter bis zur Ununterscheidbarkeit mit seinem Werk, d. h. mit seinen Figuren verschmilzt, bedeutet nämlich zugleich, dass in seinen Figuren niemand anderes als er selbst zur Darstellung

125 Den poetologisch äußerst wirkmächtigen Topos einer Entsprechung von Dichter und Werk hat eingehend Melanie Möller untersucht (Möller 2004, zu Aristophanes' Agathon 103–132).

126 Die neuere Forschung zeichnet demgegenüber ein differenzierteres Bild dieser poetologischen Szene (s. Möller 2004, Kap. 6). Es ist indes der Bemerkung wert, dass sich Hamanns poetisch inszenierte Theorie des mimischen Stils bzw. seine anhaltende Auseinandersetzung mit der hermeneutischen Identifikation von Autor und Werk durchaus in jene »Gegen-Tradition« (Möller 2004, 128) einreiht, den die komisch-satirische Dichtung in ihrer Subversion ebendieser Gleichsetzung begründet.

127 Die Schellen am Rocksaum evozieren dabei zugleich ein Narrengewand und – in ihrer vorwarnenden Auffälligkeit – das Konzept der Seuchenklapper. Beides fügt sich perfekt in den Kontext der *Wolken*, deren selbstreflexives Theater sich ja in erster Linie an der von Ziegra gestellten Diagnose der Geisteskrankheit und der Ansteckungsgefahr (s. o.) abarbeiten. Zugleich stilisiert sich der Autor mit dem poetologischen Gleichnis vom Schellenrock zur Hure, wurden doch die mittelalterlichen Prostituierten zeitweilig dazu verpflichtet, Schellen am Rock zu tragen. (Es handelte sich um eine Maßnahme, mit der man dem verschwenderischen Luxus der zeitgenössischen Damenmode steuern wollte; vgl. Fuchs 1909, 422). Auch dies steht im Einklang mit der selbstreflexiven Topik des »Nachspiels«, die Verfasser und Kritiker als Söhne der römischen Wölfin (*lupa*) präsentiert, insofern nämlich *lupa* bekanntlich auch ein Ausdruck für eine Prostituierte ist.

kommt. Agathons poetologische Maxime kann also auch als Postulat eines radikalen Autobiographismus verstanden werden; eines Autobiographismus freilich, bei dem sich die Identität des Verfassers in den nachgeäfften Figuren bis zur Unkenntlichkeit verliert. In diesem Sinne formulieren die *Thesmophoriazusen* die Maxime jener autobiographischen Verstellungskunst, der sich auch die »mimische Arbeit«, das Maskenspiel von Hamanns Erstlingsschrift verschreibt.[128]

Indem Hamanns Selbstrezension den Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* als einen rhetorischen Travestiekünstler präsentiert, als ein »*Chamäleon*«, wie es wenige Seiten später heißt (W 70), subvertiert er die hermeneutische Identifikation von Verfasser und Werk auf intrikate Weise. Die Grundoperation der Kritik, vom Äußeren des Werkes auf den Geist des Autors zu schließen, wird im zweiten Aufzug der *Wolken* ebenso emphatisch affirmiert, wie ihr zugleich der Boden entzogen wird. Es sind dies die Komplikationen jener sokratischen Autorschaft, die in Alcibiades' berühmtem Gleichnis zum Ausdruck kommt: Das göttliche Innere von Sokrates' Rede ist von einem grotesken Äußeren, der »Gestalt eines ziegenfüßigen Satyrs«, verhüllt (SD 42). In diesem ambivalenten Sinne ist denn auch das auffällige Titelblatt der *Denkwürdigkeiten* als »Schild« ihres Inhalts zu begreifen (W 65): Es ist Ankündigung und sprechender Hinweis auf das Dahinterstehende, aber auch Schutzwaffe und Mittel zu dessen (Ver-)Deckung.[129]

Es ist freilich nicht nur die menippeische Programmatik eines Schreibens, das sich in seiner grotesken äußeren Unform selbst zum Problem wird, die Hamanns *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* als Musterfall einer *satura* lesbar werden lassen. Ebenso bezeichnend ist die maskenspielerische Anlage dieser selbstreflexiven *parabasis*.

Wie gesehen, gestaltet sich die Selbstrezension, die Hamann mit dem zweiten Aufzug der *Wolken* unternimmt, als ein gleichsam schizoides Maskenspiel: Im Gestus der kritischen Objektivierung begibt sich der sokratische Autor nach dem ersten Aufzug in die Position des überwältigten Rezensenten, um sich, wie Fritz Blanke treffend formuliert hat, »unter fremder Maske gegen sich selbst« zu

---

128 Dies bestätigt gleich der – oben bereits zitierte – nächste Satz der *Wolken*, der, mit einem anderen Aristophanes-Zitat, die imitierende Bauchrednerei zur Hauptintention der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* erklärt (W 66).

129 Ich kann hier nur im Vorbeigehen darauf hinweisen, dass das nicht zu Unrecht meistbesprochene Titelblatt in Hamanns Werk einen gehörnten Panskopf als Vignette trägt, der, wie Hamann selbst schreibt, »den Autor in effigie« darstellen soll (N II, 246). In dieser »Façon des Satyrs oder Pans«, die Hamann seinen *Kreuzzügen* verleiht, behauptet sich prominent die menippeische Programmatik seiner Autorschaft. Zum Titelblatt der *Kreuzzüge* vgl. insbes. Achermann 1997, 151–160; sowie jüngst Pataky 2021.

wenden.[130] Bestand das Manöver des ersten Aufzugs mithin darin, die Aggressionen des Gegners wortverdrehend auf diesen selbst umzuwenden, und Ziegra zum Gegenstand der Kritik zu machen, so richtet sich die kritische Aufmerksamkeit nunmehr ganz auf den »Verfasser der sokratischen Denkwürdigkeiten« (W 70 u. ö.). Der parabatische Tritt ›neben das Bühnengeschehen‹ realisiert sich hier als ein reflexives Aus-sich-selbst-Heraustreten und Neben-sich-Stehen des Autor-Ichs im Zeichen der Selbstkritik.

In dieser reflexiven Rückwendung auf sich selbst erfüllt sich jenes Programm der Selbsterkenntnis, das Hamanns sokratische Autorschaft mit Shaftesburys *Advice* zum Selbstgespräch teilt: Jeder erfolgreiche Autor, so hält Shaftesbury gleich zu Beginn seines Essays fest, müsse zuallererst lernen, »to play the critic thoroughly upon himself« (S 76). In der Tat lässt sich das, was auf den ersten Aufzug der *Wolken* folgt, als eine parodistische Adaptation jener ›dramatic method‹ lesen, die Shaftesbury allen werdenden Autoren anträgt. Denn die umwegige Suche des anonymen Autors nach sich selbst, die der zweite Aufzug der *Wolken* inszeniert, trägt – als ›Wendung gegen sich selbst‹ (Blanke) – zugleich die Züge einer aggressiven Selbstkritik. Zwar kann man dem zweiten Aufzug insofern apologetische Tendenzen attestieren, als auf den ersten Seiten die »Anklage und Beschuldigung der Dunkelheit« gegen die *Sokratischen Denkwürdigkeiten* »wiederleg[t]« werden soll (W 64). Zugleich aber gestaltet sich diese Auseinandersetzung nur zu deutlich als eine offensive Adoption und Fortsetzung jener diffamierenden Beschreibungen, die den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* durch ihre Rezensenten zuteilgeworden sind. So präsentiert sich die besagte Apologie als eine »Schutzrede derjenigen Einkleidung, die chimärischen Einfällen allein anständig ist«, womit Ziegras polemische Charakteristik der Schrift wieder aufgenommen wird (vgl. W 55).[131] Tatsächlich verliert die einer abermaligen Rezension unterworfene Schrift die ihr attestierte Monstrosität keineswegs. Vielmehr verstärkt der zweite Aufzug diese noch, wenn etwa von der »zweyköpfige[n] Misgeburt der Einladung« (W 78) die Rede ist, von der die Leser sich hätten abschrecken lassen.

Dass es dem Selbst-Rezensenten durchaus nicht gelingen will, das Irritationspotential der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* zu entschärfen, dass also der Annäherung an den vom Autor des *Nachspiels* dissoziierten Verfasser kein Erfolg beschieden ist, wird besonders am Ende des zweiten Aufzugs deutlich. So treibt Hamann

130 Blanke 1959, 24.

131 Tatsächlich verwendet Hamann Ziegras Formulierung bekanntlich als Titel einer in den *Kreuzzügen* erschienenen Auseinandersetzung mit Mendelssohns Rousseau-Kritik (N II, 157–165). Dass es sich dabei um ein zentrales Verfahren von Hamanns ironischer Unverständlichkeit handelt, hat Schumacher (2000, hier: 136–137) herausgearbeitet.

das Spiel mit der Unauffindbarkeit des sokratischen Verfassers bis zur aporetischen Spekulation, es könne sich bei Ziegras Rezension um »eine Erfindung unsers Autors selbst« handeln (W 78). In dieser Verkehrung der Verhältnisse besiegelt der zweite Aufzug die paradoxe Koinzidenz von Autor und Kritiker, die das Ende des ersten Aufzugs im Bild der römischen Zwillinge allegorisch verdichtete. Das (meta-)kritische Spektakel der Auseinander-Setzung, das mit dem ersten Aufzug der *Wolken* anhob, hat hier, in der Ununterscheidbarkeit von Verfasser und Rezensent, einen seiner dekonstruktiven Höhepunkte.

Gerade im Zusammenfall von Autor und Kritiker wurzelt auch die autoaggressive Dimension des *Nachspiels*: Konsequent kulminiert Hamanns maskierte Selbstrezension am Ende des zweiten Aufzugs in der gewaltsamen Aneignung von Ziegras kritischen Instrumenten: Um den »*Knoten* [seiner] Schrift vollends aufzulösen«, greift der Autor theatralisch zum »anatomische[n] Federmeßer, welches in den Hamburgischen Nachrichten die sokratische [sic!] Denkwürdigkeiten und den Kopf ihres kranken Verfaßers zergliedert.« (W 80) Spätestens an diesem Punkt wird klar: Das Theater, auf dem in Hamanns *Wolken* »die Nymphen der Hamburgischen Nachrichten so wohl als die Muse der Sokratischen Denkwürdigkeiten zur Schau getragen« (W 91) werden, ist nicht zuletzt ein anatomisches. Abermals zeigt sich hier nur zu deutlich das Vorbild Burtons, der sich jenen Demokrit zur Galionsfigur wählt, den Hippokrates – einer berühmten Anekdote zufolge – dabei antrifft, wie er auf der Suche nach der schwarzen Galle Tiere zergliedert. Burtons monströser Text – *The Anatomy of Melancholy.* [...] *In three Partitions, with their severall sections, members & subsections, Philosophically, Medically, Historically, opened & cut up by Democritus Junior* – übersetzt die humoralpathologische Suche nach dem Sitz der unauffindbaren schwarzen Galle in ein zergliederndes Schreibverfahren.[132] Hamanns *Wolken*, grübelnd über dem »Flecken der Dunkelheit, der einen Schriftsteller zu unsern erleuchteten Zeiten so *schwarz* macht« (W 68), folgen ihm darin[133] – und machen damit zugleich Ernst mit Shaftesburys Aufruf zur Selbstkritik: »[T]he business of self-dissection«, als das Shaftesbury die Kunst des Selbstgesprächs charakterisiert (S 72), wird in Hamanns Metakritik mithin beim Wort genommen.[134] Tatsächlich lohnt sich gerade im Falle der Bezüge auf das *Soliloquy*

132 Zu diesem Zusammenhang von Anatomie und Melancholie bei Burton s. Wagner-Egelhaaf 2000, insbes. 103–109.

133 Dass Schings' überaus kenntnisreichem Blick auf den Melancholie-Diskurs der *Wolken* dieser einschlägige Bezug auf Burton entgangen ist, mag damit zusammenhängen, dass es dem Autor um die Demonstration der »integrierende[n] [...] Kraft des Melancholiekonzeptes« zu tun ist (Schings 1977, 292). Einer solchen Synthese stehen die – melancholischen – Verfahren der *Anatomy* entgegen.

134 Bedeutsam an der autoaggressiven Volte, die das Ende des zweiten Aufzugs expliziert, ist dabei der biblische Vergleich, der diese einleitet: Wenn der anonyme Autor das An-sich-Reißen

ein näherer Blick auf dieses Beim-Wort-Nehmen, als das sich Hamanns subversive intertextuelle Dialogik gestaltet.

2.3.6 Maskenspiel zwischen Genie und Wahnsinn

Das metakritische *Nachspiel*, das Hamann seiner eigenen Schrift und deren Rezensenten bereitet, hat im dritten Aufzug sein fulminantes Finale. Bewaffnet mit den anatomischen Instrumenten seiner Kritiker unternimmt der wild entschlossene Selbstrezensent im letzten Akt den Versuch, die »Gränzstreitigkeiten des *Genies* mit der *Tollheit* zu untersuchen« (W 82). Damit führt er zum einen konsequent die kritischen Auseinandersetzungen des ersten Aufzugs fort.[135] Zugleich aber bleibt sein maskiertes *Nachspiel* mit der Frage nach den Grenzen von Genialität und Wahnsinn auch im impliziten Zwiegespräch mit Shaftesburys Rat zur dialogischen Selbstverständigung. Denn das erklärte Ziel der von Shaftesbury propagierten Praxis der »self-dissection« (S 72) besteht darin, die Exaltationen der Einbildungskraft mit den Mitteln der dramatischen Selbstkritik *in ihre Schranken* zu verweisen, oder, in Shaftesburys eigenen Worten: »to settle [the] just boundaries« zwischen »plain reason« und »exalted revelation« (S 161).[136] Indes kennzeichnet Shaftesburys *Advice* dabei eine problematische Ambivalenz: Die Technik, die Shaftesbury zur Bezwingung der wahnhaften Imagination durch die Vernunft propagiert, trägt nämlich selbst die Züge des Wahnsinns, »an air of chimerical fancy« (S 71).[137] So nimmt Shaftesbury bei der Demonstration des Selbstgesprächs im Rahmen seines Essays ausdrücklich in Kauf, »[to] fall insensibly into one of the paroxysms described, and

---

der kritischen Waffe zum Zwecke der Selbstzergliederung mit Davids Aneignung des Goliath'schen Schwertes gleichsetzt (W 79–80), wird die in den *Wolken* unternommene Rezension der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* als Selbstanwendung jener metakritischen Taktik kenntlich, auf die sich Hamanns mimischer Stil spezialisiert. Vgl. zu dessen Kunstgriff, den Gegner ins eigene (rhetorische) Schwert stürzen zu lassen, die einleitenden Bemerkungen dieses Kapitels.

135 Wie gesehen, werden bereits im ersten Aufzug die widersprüchlichen Positionen der verschiedenen Rezensenten gegeneinander ausgespielt: Dem Verdikt, es handle sich beim Autor der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* um einen »*wahnwitzige*[n] *Schwärmer*« (W 54) steht der konträre Befund gegenüber, er sei »ein ungemein *Genie*« (W 60). Passenderweise ist das auf das allegorische Ende des ersten Aufzugs zurückverweisende, programmatische Schlagwort der »Gänzstreitigkeiten« (W 82) im Erstdruck durch einen Seitenumbruch auseinandergerissen (»Gränz | streitigkeiten«).

136 Die Frage nach dem Verhältnis von Genie und Wahnsinn resp. Krankheit spielt auch in Shaftesburys *Letter Concerning Enthusiasm* eine wichtige Rolle (vgl. die Passage in Hamanns Übersetzung des *Sendschreibens*: N IV, 151–152).

137 Vgl. zu dieser Ambivalenz des Selbstgesprächs bei Shaftesbury, das »für den Beobachter wie eine Donquichotterie [erscheint]«, auch Butzer (2008, insbes. 336–340; hier: 336).

as in a sort of frenzy enter into high expostulation with myself« (S 131).[138] Freilich geht es dem Aufklärer dabei darum, solcherlei poetischen *furor* als einen temporären, kontrollierten Paroxysmus für die Zwecke der Vernunft, d. h. der Konstanz und Einheit des sich selbst transparenten Subjekts, zu instrumentalisieren.[139]

Die Ironie des Umstands, dass die von den »great wits« (S 73) gepflegte Praxis des Selbstgesprächs zwar auf die Herrschaft der Vernunft zielt, von außen betrachtet aber – als schizoides Maskenspiel – von der Raserei nicht zu unterscheiden ist, führt direkt zum springenden Punkt von Hamanns *Wolken*. Gerade als ginge es darum, Shaftesburys *Soliloquy* seiner impliziten Widersprüche zu überführen, mausert sich die maskenspielerische Selbstverständigung des sokratischen Autors mit dem dritten Aufzug zur Demonstration der Ununterscheidbarkeit von Genialität und Wahnsinn. Nicht zuletzt unter dem wiederholten Stichwort des »*Paroxysmus*« (W 85) sammelt der letzte Akt der *Wolken* eine Vielzahl antiker und biblischer Beispiele für den Befund, dass die vom Rezensenten behauptete »Krankheit des sokratischen Schriftstellers« tatsächlich von dessen »*Genie*« nicht zu trennen ist (W 86).[140] Am Anfang dieser langen Liste steht bezeichnenderweise der Apostel Paulus, dem Festus beschied, das viele Studieren mache ihn wahnsinnig (Apg 26,24: »τὰ πολλά σε γράμματα εἰς μανίαν περιτρέπει«; W 83). Hamann paraphrasiert, Bodes Befund von der »viel[en] Belesenheit«[141] des sokratischen Autors aufnehmend: »Auch Festus urtheilte, daß die viele Belesenheit den Paulus verwirrt gemacht, und gab seinen fanatischen *Schwindel* den Büchern schuld« (W 83). Der von Ziegra diagnostizierte »Aberwitz« des sokratischen Autors (W 54) wird damit als Effekt eines exzessiven Studiums, mithin jener unersättlichen Lektüre kenntlich, von der die hypertrophe intertextuelle Faktur der *Denkwürdigkeiten* wie des *Nachspiels* zeugt. Im dritten Aufzug wird dieser Aberwitz zugleich thematisiert und vorgeführt: Wild zusammengewürfelt stehen hier historische und mythologische, heidnische und christliche Beispiele genialen Wahnsinns nebeneinander, verbunden nur durch

---

138 In der Tat gestaltet sich der vorgeführte Dialog Shaftesburys mit der eigenen *acedia* als ein pathetischer Kampf gegen und Sieg über die beschworene »enchantress Indolence«: »›Away, thou drowsy phantom! Haunt me no more. For I have learned from better than thy sisterhood that life and happiness consist in action and employment.‹« Unnötig zu betonen, dass Hamann als der erklärte »Liebhaber der Langeweile«, als der er sich in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* präsentiert, der Errungenschaft solcher Arbeitsmoral wenig abgewinnen konnte.

139 Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. III.1.3. Von einem »kontrollierten Gebrauch der Einbildungskraft in Form des Enthusiasmus« spricht auch Dürbeck (1998, 65) in Bezug auf das von Shaftesbury vorgeschlagene Verfahren.

140 Aufgerufen werden u. a. Herkules, David, Demokrit, Ajax, Bellerophontes, Sokrates, Platon und – vor allem – Paulus (W 82–87); vgl. auch die konzise Zusammenfassung der angeführten Beispiele bei Schings 1977, 291.

141 Vgl. die Rezension in Keidel und Reibold 2021, hier: 106.

das Band jener »Analogie«, die schon die Vorrede der *Denkwürdigkeiten* zugleich zur »Seele« von Sokrates' Denken und zum einschlägigen Verfahren der sokratischen Schreibart erklärte (SD 11).[142] Die im finalen Aufzug der *Wolken* zelebrierte Paradigmatik entspricht, als eine Schreibart des fortwährenden Aufschubs, präzise der selbstreflexiven Gegenwendung, die Hamanns *parabasis* vollzieht: Der Tritt des sokratischen Autors aus sich heraus und neben sich führt zur Proliferation einer Unzahl ähnlicher und auf immer weitere analoge Fälle verweisender Beispiele, in deren spannungsvollem Nebeneinander sich das schreibende Ich zugleich vielfach spiegelt und verliert.

Indem die *Wolken* »*Sokrates*« als (ein) Paradigma dieser umfangreichen Ahnengalerie furioser Genialität präsentieren (W 84), führt das *Nachspiel* konsequent jenes Bild des (Anti-)Philosophen fort und aus, das in den *Denkwürdigkeiten* zur Geltung gebracht wurde – und zwar mit einer unverkennbaren Referenz auf Shaftesbury: Prominent ist in den *Denkwürdigkeiten* nämlich von den »Soliloquien und Selbst-Gespräche[n]« des Sokrates die Rede (SD 40). Tatsächlich figuriert Sokrates ja auch bei Shaftesbury als Vorbild für die Praxis des Selbstgesprächs, insofern sein *Advice* die Unterredung mit dem persönlichen »daemon companion« (S 77) zur antiken Urform der empfohlenen ›dramatic method‹ der Selbstspaltung erklärt. Gerade an diesem Punkt aber lässt sich die denkbar tiefgreifende ideologische Verkehrung festmachen, die Hamanns produktive Aufnahme Shaftesburys Sokrates-Bild zumutet: Das von Shaftesbury in den Fokus gerückte Daimonion des Sokrates wird Hamann nämlich bereits in den *Denkwürdigkeiten* zum wesentlichen Element seiner theologischen Umdeutung der Sokrates-Figur. Denn Hamann setzt das »*Genie*« des Sokrates nicht nur mit dessen »Genius« in eins (SD 35). Er deutet diesen Genius zugleich als Inbegriff der göttlichen Inspiration: als »seinen Gott, an dessen *Frieden* ihm mehr gelegen war, als an aller Vernunft [...], dessen Stimme er *glaubte*, und durch dessen *Wind* [...] der leere Verstand eines Sokrates so gut als der Schoos einer reinen Jungfrau, fruchtbar werden kann.« (SD 35) Wenn Hamanns Sokrates im Zeichen dieser göttlich inspirierten »Unwissenheit« (SD 35) mit seinem kritischen Spott gegen den aufklärerischen Vernunft-Fanatismus angeht, ist die von Shaftesbury avisierte Revitalisierung der humoristischen Tradition in ihr genaues Gegenteil verkehrt.[143] Die *Wolken* setzen diese subversive Umdeutung

---

142 SD 11: »Ich habe über den Sokrates auf eine sokratische Art geschrieben. Die *Analogie* war die Seele seiner Schlüsse, und er gab ihnen die *Ironie* zu ihrem Leibe.«

143 Wie Schings, allerdings mit Bezug auf den *Letter Concerning Enthusiasm*, formuliert hat, ist der spöttische Sokrates »nicht länger«, wie bei Shaftesbury, »ein Mittel gegen, sondern Prophet und Märtyrer für jene ›Wahrheit, die im Verborgenen liegt‹ [SD 38; Ps. 51,6]« (Schings 1977, hier: 289). Dass Hamann ausgehend von Shaftesbury, aber in Umkehrung der ideologischen Stoßrichtung, eine Schreibart des Test of Ridicule entwickelt, hat Deupmann überzeugend gezeigt: »Der inves-

fort: Als Nachfolger des genialisch inspirierten Sokrates figuriert hier zuallererst Jesus selbst, auf dessen Heilsbotschaft die umstehenden Zuhörer mit der Diagnose reagieren, er sei »von einem Dämon besessen und von Sinnen«: »ΔΑΙΜΟΝΙΟΝ εχει και ΜΑΙΝΕΤΑΙ« (W 83; Joh 10,20).

Daran, dass Hamann der aufklärerischen Rationalisierung der Sokrates-Figur mit dem Verweis auf die Spiritualität des ›genialen‹ Philosophen begegnet, zeigt sich exemplarisch die Ambitendenz seiner subversiven Taktik: So sehr sein kynisch-rasender Sokratismus einerseits die Idealismen der abstrakten Philosophie mit der Kreatürlichkeit des Menschen konfrontiert, so sehr pariert er andererseits die empiristische Profanisierung des Geistigen mit einem eigensinnigen Enthusiasmus. In der Figuration gesprochen, die am Ende des ersten *Wolken*-Aufzuges zur Geltung kommt (W 60): Der maskierte Autor agiert mal als bodenständiger Sancho Pansa, im Namen des »heiligen Magens« (W 50),[144] mal als hochfliegend-ingeniöser Don Quijote. Seine Subversionstaktik verbindet diese beiden gegensätzlichen Pole zu einer paradoxen *concordia discors*, die in wechselseitiger Vexierbildlichkeit das Erhabene als niedrig und das Niedrige als Erhabenes lesbar macht.[145] Der »Wind«, der als göttlich-genialische Inspiration den »leeren Verstand« des Sokrates fruchtbar macht (SD 35), ist dafür ein einschlägiges Beispiel. Denn zwar theologisieren die *Denkwürdigkeiten* die innere Stimme des Philosophen damit zum Heiligen Geist (πνευμα). Wie indes die *Wolken* mit Verweis auf ein aristophanisches Wortspiel zu verstehen geben, ist diese »Stimme« gerade als göttlicher »Hauch« (W 74) vom derben Flatus (»πορδή«, gr. Furz) nicht zu unterscheiden.[146] Damit erhellt das

tigativ-methodische Spott des Test of Ridicule aber, verstanden als ›sokratisches‹ Verfahren der ironischen Prüfung angemaßten Wahrheitsbesitzes, wird Hamann zur geschicktesten und wichtigsten Strategie, den prätentiösen Ernst einer selbstgewiß sich konsolidierenden ›Aufgeklärtheit‹ zu parieren« (Deupmann 1999, 214).

144 Dass es sich bei dem im Prolog evozierten »heiligen Magen« um eine Anspielung auf die volksetymologische Deutung von Sacho Pansas Namen handelt, vermutet auch der Kommentar (Keidel und Reibold 2021, 247).

145 In diesem Sinne gerät auch Stünkels luzide Charakteristik von Hamanns Humor insofern zu einseitig, als sie Hamann entschieden dem einen, leiblich-kreatürlichen Pol der anthropologischen Opposition zuschlägt (Stünkel 2018, 42: »dass diese ›niedere‹ Ebene für Hamann jedoch die eigentlich wesentliche [!] bedeutet«) und damit die irreduzible Zweigesichtigkeit seines subversiven Witzes verkennt.

146 Hamann bezieht sich hier auf einen der zahlreichen Unterleibswitze in Aristophanes' *Wolken* (Aristoph. Nub. 376–378, 389–394): In der zitierten Szene werden dem Bauern Strepsiades die von den Wolken verursachten Wetterphänomene, darunter auch der Donner (βροντή), als himmlische Verdauungsstörungen nähergebracht. Über den Gleichlaut von Donner und Furz (πορδή) wird dabei nicht zuletzt, wie O'Regan (1992, 49–58) dargelegt hat, die donnernde Rhetorik der Sophisten mit Körperwinden verglichen. Hamann übersetzt oder vielmehr ersetzt indes den Donner durch

Nachspiel auch die fundamentale Bedeutung des Wortspiels für Hamanns kynischen Sokratismus: Im aristophanisch inspirierten Flachwitz konkretisiert sich auf exemplarische Weise jene *coincidentia oppositorum*, die Hamann wiederholt zum Prinzip seines Schreibens erhoben hat.[147] Das »[T]rillern« des Wortspiels (W 74), zu dem der Selbstrezensent sich bekennt, beschreibt dabei auf denkbar präzise Weise die anhaltende Oszillationsbewegung, die der sokratischen Schreibweise als einer »*Weisheit* des *Widerspruchs*« (W 74) eigen ist. Im Zeichen dieses Widerspruchs wenden sich Hamanns *Wolken* sowohl gegen die (wohlwollenden und bösartigen) Kritiker seines sokratischen Schreibens als auch gegen die aufklärerische Funktionalisierung und Instrumentalisierung des Genialen, die Shaftesburys *Soliloquy* unternommen hatte.

Dass sich Hamanns Komödie mit dem letzten Aufzug zur Apologie einer von »*Tollheit*« und »Manie« (W 82–83) nicht zu unterscheidenden Genialität steigert, treibt diese Subversion kritisch-aufklärerischer Positionen auf die Spitze: Die »Gränzstreitigkeiten des *Genies* mit der *Tollheit*« (W 82) sind auch im dramatischen Modus des sokratischen Selbstgesprächs nicht zu schlichten. Mit (und gegen) Shaftesbury gesprochen, lassen sich zwischen Vernunft und Schwärmerei schlechterdings keine ›just boundaries‹ bestimmen. Vielmehr, und darin liegt die subversive Pointe von Hamanns *Nachspiel*, lässt gerade die konsequente Anwendung sokratischer Selbstreflexion, als ein Außer-sich-Sein und Neben-sich-Stehen des reflektierenden Subjekts, die Unterscheidung des ›great wit‹ vom ›madman‹ paradox kollabieren.

Nicht zuletzt im Hinblick auf die sokratische Programmatik des *nosce te ipsum* zeigt sich am finalen Aufzug des *Nachspiels* in aller Deutlichkeit, welche Umwertung Hamann Shaftesburys Aufruf zum Selbstgespräch zumutet: In markantem Unterschied zur aufklärerischen Zuversicht in die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, von der Shaftesburys *Advice* getragen ist, führt Hamanns parabatisches Maskenspiel vor allem die Grenzen der dialogischen Selbstkritik vor Augen. Gegenüber dem Erkenntnisoptimismus des Aufklärers verkehren die *Wolken* den ›personated discourse‹ sokratischer Provenienz nämlich zur Inszenierung einer unaufhebbaren Dunkelheit. Denn wie das Ende des dritten Aufzugs zeigt, verzeichnet die am

»Stimme« (W 74) und stellt damit den Bezug zu Sokrates' Genius als dessen innere »Stimme« (SD 35) her. Der programmatische pun macht dabei zugleich die hypochondrischen »Dünste[]« (W 66), die eine medizinische Kritik in den Symptomen der Melancholie erkannte (vgl. Schings 1977, 290), gerade als solche vapeurs zum Inbegriff göttlich inspirierter Unverständlichkeit.

147 Vgl. etwa N III, 173; vgl. zur *coincidentia oppositorum* im 18. Jahrhundert Volzhin 2018. An Herder schreibt Hamann am 29. April 1781: »Diese Coincidenz [der Gegensätze] scheint mir immer der einzige zureichende Grund aller Widersprüche – und der wahre Proceß ihrer Auflösung und Schlichtung, allem Fehd der gesunden Vernunft und reinen Unvernunft ein Ende zu machen« (ZH IV, 287).

Ende des zweiten Aufzugs angekündigte Selbstdissektion des sokratischen Autors nicht die investigativen Erfolge, die eine aufklärerische Kritik von ihr erwarten dürfte: Zwar mündet Hamanns Spiel mit der eigenen Anonymität schließlich in den beherzten Versuch, den »Verfasser der sokratischen Denkwürdigkeiten nicht mehr entwischen« zu lassen, sondern ihn »wie Protheus« (W 87) durch Fesseln daran zu hindern, sich durch ständige Verwandlung zu entziehen.[148] Die damit geweckte Hoffnung auf Entlarvung des Verfassers erfüllt sich aber durchaus nicht. Anstatt den festgenagelten Proteus tatsächlich zu demaskieren, ertönt auf die zweifache Aufforderung an die »wunderliche Muse«, den sokratischen Autor zu »stelle[n]«, die programmatische Antwort: »*Siehe! Er kommt mit den Wolken!*« (W 89; Offbg. 1,7), worauf das *Nachspiel* zuletzt demonstrativ in einem bunten Flickenteppich aus biblischen Zitaten verklingt.[149]

Der Versuch einer kritischen Analyse der eigenen Schrift mündet also keineswegs in die Selbsttransparenz des vernünftigen Subjekts, sondern in die Einsicht einer irreduziblen Opazität des Schreibens zu sich selbst. Mit dem finalen Ausruf »*Siehe! Er kommt mit den Wolken!*« vollzieht der Text dabei in der Art einer seltsamen Schleife seine eigene Autopoiesis. Die emphatische ›Offenbarung‹ verkündet zugleich die Erscheinung des Textes (*Wolken*) und versetzt die Leser:innen damit zurück an den Anfang des *Nachspiels*.[150] Was die theologisch orientierte Hamann-Forschung als »letzte[n] Ernst« von Hamanns verhüllter Schreibweise gelesen hat,[151] sanktioniert mithin zugleich den endlosen Spaß einer unhintergehbar maskierten Autorschaft.

Beim Durchgang durch die Aufzüge der *Wolken* zeigt sich, dass man Hamanns *Nachspiel* tatsächlich in einem präzisen Sinne als Adaptation der aristophanischen *parabasis* begreifen kann: Der direkte Dialog mit einem urteilenden Publikum, wie ihn die *parabaseis* der Alten Komödie pflegen, geht auch in Hamanns Text einher mit einer reflexiven Selbstdarstellung, die sich bis zur zergliedernden Selbstkritik steigert. Dass Hamanns *Nachspiel* die Eigenheiten der aristophanischen *para-*

148 Zur Rolle der Proteus-Figur in den *Wolken* s. Rudolph 2008, Kap. 3.

149 W 89–90; vgl. zum dritten Aufzug der *Wolken* neuerdings Klinge 2021, insbes. 247–256.

150 Es geht uns mithin präzise wie denjenigen, die Hamann im zweiten Aufzug, beim Gang in das Labyrinth seines Textes, evoziert: »ὥσπερ εἰς λαβύρινθον ἐμπεσόντες, οἰόμενοι ἤδη ἐπὶ τέλει εἶναι, περικάμψαντες πάλιν ὥσπερ ἐν ρχῇ τῆς ζητήσεως νεφάνημεν ὄντες« – »so gerieten wir eben da erst in ein neues Labyrinth, und wo wir glaubten, am Ende zu sein, mußten wir wieder umwenden und befanden uns wie am Anfang der Untersuchung« (W 75; vgl. Plat. Euthyd. 291b – Sokrates beschreibt hier die aporetische Suche nach der Eudaimonie. Bei Hamann wird daraus die umwegige, gegenwendige Erkundung der eigenen Dunkelheit).

151 Büchsel 1988, 164, 169.

basis dabei in das publizistische Format der Rezension übersetzt, genauer: in das Schrifttheater einer selbstreflexiven Rezension der Rezension, macht die *Wolken* als *satura* im spezifischen Sinne der hier vorgelegten Studien lesbar: als grotesken, von paratextuellen Schwellen durchfurchten und in reflexiven Ausstülpungen über sich hinauswuchernden Textkörper.

Anlass für das *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten*, als das sich diese *satura* gestaltet, ist die schiere Undefinierbarkeit eines mimischen Stils, dessen parasitäres Bauchrednertum Hamanns Texten die Faktur eines »mit mancherley Zungen« gesprochenen »Unsinn[s]«[152] verleiht – oder eben, um noch einmal Ziegras Charakteristik zu zitieren: die Faktur eines grotesken Gemäldes, »worauf man *tolle* und *gräuliche* Figuren gewahr wird, da aber kein *vernünftiger* Mensch weiß, was sie vorstellen sollen« (W 55).[153] Es ist diese Undefinierbarkeit des grotesken (Bei-) Werks, die in den *Wolken* zum Gegenstand und Motor einer ebenso ausgedehnten wie erfolglosen Selbstreflexion wird.

Als latenter Intertext dieser sokratisch inspirierten Selbstreflexion fungiert insbesondere Shaftesburys *Soliloquy*. Dabei kommt es in Hamanns metakritischem *Nachspiel* aus dem Geiste der Alten Komödie freilich zu einer regelrechten Perversion der ›dramatic method‹, die Shaftesbury den angehenden Autoren empfiehlt. Nichts anderes als die unaufhebbare Opazität eines Schreibens, das in den Wolken eines seiner Inbilder hat, motiviert bei Hamann eine schizoide Autopsie des pathologisierten Textes. Der maskenspielerische Dialog mit sich selbst »under different characters« wird in den *Wolken* zum Spektakel eines unheilbar verrückten Schreibens.

Nicht nur in der Absage an die Möglichkeit reflexiver Selbsttransparenz unterscheidet sich Hamanns dialogische Selbstreflexion von Shaftesburys Propädeutik des Selbstgesprächs, sondern auch darin, dass sie auf ein subjektexternes Gegenüber konstitutiv angewiesen ist.[154] Wie gesehen, holt Hamanns metakritische *parabasis* noch dort, wo sie ausschließlich mit sich selbst beschäftigt ist, die Stimmen anderer in sich hinein und bewahrt deren Worte in einer markanten Alterität.[155] Gerade daran zeigen sich die *Wolken* als *satura par excellence*: An den immer wieder

152 ZH I, 396.

153 Jüngst hat Yvonne Al-Taie Hamanns Schreiben mit dem Begriff der »Arabeske« zu fassen versucht (2021, 171–173).

154 Auch in diesem Sinne ist das biblische Motto der *Wolken* zu verstehen: Wie Hiob, der seine Schmähungen »wie Wasser [trinkt]« (W [48]; N II, 84), so ist auch der sokratische Autor auf Kritik in vitaler Weise angewiesen.

155 Vgl. in diesem Sinne auch Schumacher 2000, 150: »[Hamann] löscht den Gegner nicht aus, überwindet ihn nicht, sondern arbeitet mit ihm. Er benutzt, parasitär zitierend, den Gegner als Gegensatz, der für die eigene Position konstitutiv bleibt.«

typographisch hervorgehobenen Zitaten seiner Rezensenten im zweiten und dritten Aufzug ist zu beobachten, wie sich der verselbständigte Anmerkungsapparat des ersten Aufzugs die Worte seiner Kritiker in einem Prozess ruminierender Wiederholung einverleibt, ohne diese gänzlich assimilieren zu können. Indem sie auf den Zusammenfall der Dichotomie von Rede und Gegenrede die anhaltende Verdauungsarbeit an fremden Schriftbrocken folgen lassen, eröffnen uns die *Wolken* einen Blick auf die Genese jener spannungsvollen Vielstimmigkeit, die Hamanns dialogisches Schreiben kennzeichnet. Das *Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten* macht dieses Schreiben als ein genuin paratextuelles kenntlich, als eine Sammlung von Fußnoten im Zuge der Autonomisierung.

Hamanns Schriften dergestalt in die Tradition der *satura* zu stellen, impliziert mithin auch einen anderen Blick auf die ihnen eigene Dynamik der Zitationalität: Die »Integration der Diskursvielfalt und ihrer heterogenen Versatzstücke«, die man Hamann attestiert hat – verstanden als »intertextuelle Verwandlung«, mit der »der Manierist als Zauberer Staunen hervorruft«[156] – erweist sich vor dem Hintergrund der hier vorgelegten Lektüre als wohlmeinender Euphemismus. Nicht Integration, sondern Dissoziation ist das Prinzip dieses gegenwendigen Schreibens. Es ist ein gleichsam paradoxes Schreiben; ein Schreiben nämlich, das vor allem Lesen machen will, und zwar dadurch, dass es die Lektüre erschwert. Und so gilt denn auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht: Vor allem Staunen provoziert Hamanns *satura* mit ihrer brachialen Semi-Inkorporation unverdaulicher Redebrocken ein anhaltendes, mitunter aber durchaus produktives, Kopfzerbrechen.

156 Beetz 1996, 99.

3 »ist vielleicht zusammenhängend« (Jean Paul)

3.1 Monströse Unform, Anthropologie, Humor, Witz

Der Anspruch dieses Kapitels ist es, Jean Pauls Werk entschieden in diejenige Tradition der literarischen Unform zu stellen, der dieses Buch gewidmet ist. Im Hinblick auf ihre äußerliche Charakteristik ist die Unform von Jean Pauls Texten unbestritten: Zu keinem Zeitpunkt sparten die Rezensenten seiner Werke mit Kritik an einer Erzähl- oder vielmehr Schreibweise, für die »Mischmasch« und »Ueberladung« noch die sachlichsten Bezeichnungen waren.[1] »Zuvielgeben«, »Überfüllung«, »Auswuchs« sind die wiederkehrenden Stichworte zeitgenössischer Jean-Paul-Rezensionen. Noch am *Titan* (1800–1803), Jean Pauls klassizistischstem Roman, beklagte die Kritik das charakteristische Übermaß der Jean Paul'schen Sprache: »Metapher drängt sich an Metapher, Anspielung an Anspielung, Vergleichung an Vergleichung!«[2] Das vernichtende Urteil Garlieb Merkels fasst die Empörung der Geschmacksrichter über solcherlei Hypertrophie in ein sprechendes Bild:

> Der Mäander des Richterschen Witzes rieselt durch dieses Buch [gemeint ist der *Titan*], wie durch alle andre Werke des Verfassers, in so tausenfachen Krümmen bergauf, bergab, daß er selbst wohl selten weiß, woher er komme, noch wohin er fahre; und rollt in ebenso reichlicher Menge Schlamm und Kies.[3]

Der Anstoß, den die zeitgenössische Kritik an Jean Pauls Texten nahm, wurde von der markanten Selbstreflexivität dieser Texte nur noch gesteigert: Ab dem ersten Roman befindet sich der »Jean Paul« genannte Erzähler in einem ständigen Dialog mit seiner an der mangelnden Zielstrebigkeit und Kohärenz der Geschichte leidenden Leserschaft. Jean Pauls hybride, von digressiven Einschüben durchsetzte Werke sind also nicht zuletzt die Bühne eines selbstbewussten und selbstreflexiven Verfassers. Den topischen Tadel der Rezensionen an solcher Prominenz des Autor-Ichs verzeichnet Georg Christoph Lichtenberg mit großer Zustimmung in seinen *Sudelbüchern*:

> Ein Urteil über Jean Pauls Romanen in der Gothaischen gelehrten Zeitung 1798 […] ist vortrefflich. […]. »Das Interesse, das er erregt, ist nicht so wohl ein Interesse an seinen Personen und

1 Vgl. grundsätzlich die von Wölfel herausgegebene Sammlung der zeitgenössischen Rezensionen (Wölfel 1978, 1981, 1983, 1988) sowie Sprengel 1980.

2 Zit. n. Wölfel 1981, 31; vgl. zu den Rezensionen des *Titan* Zymner 1995, 230–234.

3 Zit. n. Wölfel 1988, 35. Im schlammigen Fluss begegnet uns hier die altbekannte, anti-kallimacheische Charakteristik der (lucilianischen) *satura*, vgl. Kap. II.1.2.1.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-010

> deren Geschichte, als vielmehr an ihm [...]. Statt, daß wir sonst den Verfasser über seinen Personen vergessen, ist es hier umgekehrt; wir vergessen die Personen und die ganze Geschichte über dem Verfasser.«[4]

Demgegenüber hat die heutige germanistische Forschung nicht nur die hybride und hypertrophe Faktur seiner Texte, sondern auch die damit untrennbar verbundene Reflexion des (stockenden) Erzählens als eine »Digressionspoetik« rehabilitiert, die in ihrer Hypertextualität bis in die Postmoderne vorausweist.[5]

Tatsächlich lässt sich den Urteilen von Jean Pauls Kritikern nicht nur das zukunftsweisende Potential seines Schreibens ablesen, sondern auch Hinweise auf die spezifische Tradition, der dieses Schreiben zuzurechnen ist. Vielzitiert ist das zwischen Goethe und Schiller hin und hergegangene Diktum vom »Tragelaphen-Geschlecht« der Jean Paul'schen Romane.[6] Mit Lukians ›Bockshirsch‹ ist ein weiteres Wappentier der menippeischen *satura* aufgerufen; eines Schreibens also, das seine hybride Unform selbstbewusst vor sich herträgt. Tatsächlich liegt solcherlei Menippeizität des Jean Paul'schen Werkes offen zutage: »Jean Pauls monströses Schreiben«,[7] seine »Poetik des Grotesken und Vielförmigen«,[8] die in *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) zur Chiffre der Missgeburt findet,[9] bekennt sich nur zu deutlich zu jenem dezidiert anti-klassizistischen Programm, das uns bei Varro (Fledermaus) und Lukian (Zentaur) als Inbegriff der kynisch inspirierten *satura* begegnete.[10] Indes wäre es verfehlt, die monströse Hybridität des Jean Paul'schen Werkes als Ausdruck eines literarischen Epigonentums zu begreifen. Die groteske

---

4 Lichtenberg 2005, 930–931 (Heft L [581]). Jean Paul wird mithin die völlige Verkehrung der poetologischen Prämissen angelastet, die Blanckenburg seinem *Versuch über den Roman* zugrunde gelegt hatte. Denn gerade vor dieser Belästigung der Leserschaft hatte Blanckenburg die Romanschriftsteller seiner Zeit ausdrücklich gewarnt: »[Vom Dichter] wollen wir selten gern etwas wissen. Wir haben es mit seinen Personen zu thun. – Das größte Lob, das er erhalten kann, ist, – daß wir ihn ganz über seinem Werke vergessen haben.« (Blanckenburg 1965 [1774], 525)

5 Vgl. Wieland 2013; zur Hypertextualität exemplarisch Klappert 2006; zur Eigenheit von Jean Pauls Romanen, ›Meta-Romane‹ zu sein, etwa Schmitz-Emans 2008; bereits Wehle (1980, hier: 9) präsentiert Jean Paul als einen Vorläufer des Nouveau Roman.

6 Im Juni 1795 übersendet Goethe den *Hesperus*, Jean Pauls zweiten Roman, an Schiller mit den Worten: »Hierbei ein Tragelaph von der ersten Sorte.« Schiller bestätigt: »Das ist ein prächtiger Patron, der Hesperus, den Sie mir neulich schickten. Er gehört ganz zum Tragelaphen-Geschlecht [...].« (Briefwechsel ed. Staiger 1966, 110–111)

7 Schäfer 2002.

8 Bergengruen 2003a, hier: 288.

9 Vgl. zur monströsen Programmatik des *Katzenberger* neben Schäfer 2002 und Bergengruen 2003a auch Wieland 2011a.

10 Vgl. Kap. I.2.5.

Unform seiner Texte wurzelt nicht so sehr in einer *imitatio* menippeischer Vorbilder; sie ist vielmehr zuallererst Signatur einer philosophischen, genauer: einer anthropologischen Dimension dieses Schreibens. Hans-Jürgen Schings hat das anthropologische Fundament von Jean Pauls ›Digressionspoetik‹ präzise benannt:

> Die Sprunghaftigkeit dieses Erzählens, der systematisch »gestörte Nex«, die »totale Witz-Sündflut«, die Kombinatorik des Heterogenen […] – das hat Methode. Darin artikuliert sich ein stets wachsamer und ingeniöser, ein geradezu subversiver Formwille, der Versuch nämlich, das beunruhigende Problem der Kohäsion von Geist und Materie auf die Form des Romans zu übertragen […].[11]

Die charakteristische Unform von Jean Pauls Werk ist demnach als Ausdruck der darin verhandelten Frage nach dem *commercium mentis et corporis* zu begreifen, der sich die im 18. Jahrhundert entstandene Anthropologie verschreibt.[12] Diese Anthropologie ist das Produkt einer virulenten Problematisierung des cartesianischen Substanzendualismus. Descartes' Philosophie hatte Körper und Geist, *res extensa* und *res cogitans*, in einer so radikalen Weise voneinander getrennt, dass daraus die perennierende Problematik ihres Zusammenwirkens entstand: Wie hängt der Mechanismus des Körpers mit der (sich selbst) denkenden Seele zusammen? Es ist diese Frage nach dem ›ganzen Menschen‹,[13] welche die Anthropologie des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Insofern dabei aber von der grundlegenden Dichotomie des Körperlichen und Geistigen ausgegangen wird, fallen die Antworten auf diese Frage unweigerlich paradox aus. Ob, mit Leibniz, die prästabilierte Harmonie der unverbunden nebeneinander ablaufenden Bewegungs- und Gedankenvorgänge behauptet wird, oder (im sog. Okkasionalismus) der jedesmalige Eingriff Gottes das Zusammenwirken von Körper und Geist ermöglicht; ob – animistisch – eine sich den Körper bauende Seele postuliert wird, wie bei Georg Ernst Stahl, oder ob – in materialistischer Umkehrung – ein über den ›Nervensaft‹ auf den Geist Einfluss nehmender *influxus physicus* konstruiert wird, wie in Ernst Platners philosophischer Medizin,[14] die darin an Charles Bonnet und dessen Idee eines unsichtbaren

11 Schings 1980, 268.
12 Vgl. zur Anthropologie und ihren literarischen Folgen Marquard 1971; Schings 1977, 1980, 1994; Pfotenhauer 1987; Adler 1988; Riedel 1994; Heinz 1996; Simon 2003, 2006. Die folgenden Hinweise verdanken sich der passionierten Überzeugung, mit der Ralf Simon die Anthropologie in vielen Jahren der Forschung und Lehre immer wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt hat.
13 Schings 1994.
14 Vgl. zu Platner, bei dem zahlreiche Autoren des 18. Jahrhunderts, unter ihnen auch Jean Paul, studiert hatten, Košenina 1989.

›ätherischen‹ Körpers im Körper anschließt:[15] Keines dieser anthropologischen Modelle kann die Züge einer Verlegenheitslösung verbergen.

Jean Paul, dies hat die Forschung gezeigt, kannte nicht nur sämtliche der kursierenden Antworten auf die Frage nach dem ganzen Menschen, sondern auch deren Unzulänglichkeit, die »Kohäsion und Gütergemeinschaft zwischen Leib und Seele« (I/1, 1103) befriedigend zu erklären.[16] Wie aus Schings' eindringlicher Beschreibung hervorgeht, lassen sich seine Texte als literarische Fortführung des *in philosophicis* ungelöst gebliebenen *commercium*-Problems lesen.[17]

Dass die Topik des Monströsen und Grotesken in Jean Pauls Werk ihr Fundament in jenem radikalen Dualismus von Leib und Geist hat, den Descartes der neuzeitlichen Philosophie vererbte, ist unbestritten. Um nur ein, besonders anschauliches Beispiel zu evozieren: Der *Komische Anhang* zum Roman *Titan* (1800) berichtet unter anderem von einem siamesischen Zwillingspaar, den »Gebrüder[n] *Mensch*« (I/3, 839–844; hier: 839), die Rücken an Rücken zusammengewachsen sind. Obwohl die »Doppeltgänger« anatomisch »kohärieren[]« (I/3, 839), könnten sie unterschiedlicher nicht sein: Der eine ist ein ernsthafter Jurist und Geschäftsmann, der andere ein vielfachbegabter Dichter, Musiker, und ein unverbesserlicher Spaßmacher. Entsprechend gehen die beiden als eine *two-in-one-man-show* durchs Leben, sich ständig gegenseitig unterbrechend und über die Behinderung durch den anderen klagend. Während etwa der Jurist im Gericht die »kaltblütigsten Verhandlungen« (I/3, 841) führen will, betrinkt sich sein angewachsener Bruder hemmungslos und kontrapunktiert die »erbittert« gesprochenen Urteile mit lyrischen Zwischenrufen. Wenn der Poet wiederum enthusiastisch durch Felder und Wiesen schweifen will, ruft ihn der strenge Bruder zur Ordnung und nutzt den bukolischen Ausflug, um die »singenden Hirten« für ihr Missachten der Weidegrenzen anzuzeigen (I/3, 843).

Dass es sich bei den zerstrittenen »Koppelzwillingen« (I/3, 839) um eine Allegorie jener fundamentalen anthropologischen Ungereimtheit handelt, die mit der *Commercium*-Debatte in den Fokus der aufklärerischen Philosophie rückt, wird am Schluss des Textes nur zu deutlich. Der kurze Bericht vom anatomischen »Dualis« (I/3, 842) der Brüder endet mit der rhetorischen Frage:

---

15 Vgl. zum Bonnetismus und Jean Pauls – polemischer – Auseinandersetzung mit ihm Bergengruen 2003b, 32–34.

16 Vgl. zu Jean Pauls Stellungnahmen in der *commercium*-Debatte Schings 1980, 260–265; Müller 1983, 17–86, dessen Studie zu *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie* mit letzterem Begriff, wie er einleitend erläutert, in erster Linie die Beschäftigung mit der »Beziehung von Leib und Seele« (Müller 1983, hier: 11) fasst; Bergengruen 2003b.

17 Diese Sicht auf Jean Pauls Werk vertreten insbesondere die Forschungsbeiträge von Bergengruen 2003b; Simon 2003, 2006.

> [I]st außer der Familie von *Mensch* noch ein so tolles Bündnis vorhanden, wenn man etwan das ausnimmt zwischen Leib und Seele – zwischen Mann und Frau – zwischen Rezensenten und Dichter – zwischen erster und zweiter Welt? (I/3, 844)

In nuce verdichtet sich hier die Programmatik von Jean Pauls ›monströsem‹ Schreiben: Die Serie von Oppositionen, für die das ›tolle Bündnis‹ der unglücklich »verketteten Dioskuren« (I/3, 843) in der zitierten Schlusspassage zu stehen kommt, umreißt einen bis ins Metaphysische reichenden Skopos von Dualismen, die in Jean Pauls Schreiben gleichsam experimentell gegeneinander ausgespielt und in immer neue groteske Figurationen gebracht werden.[18] Wie sich der Aufzählung entnehmen lässt, bildet die Basis dieser *in literaricis* ausgetragenen Ungereimtheit die *concordia discors* von Körper und Geist. Sie lässt den Menschen, gerade wie die gleichnamigen Zwillinge, als ein zwischen Tragik und Komik changierendes *monstrum* erscheinen.[19]

Anthropologie als Satire – dies könnte die Formel für die Abertausenden von Druckseiten sein, die das noch immer nicht vollständig edierte Œuvre Jean Pauls umfasst. Dass, ganz allgemein gesprochen, das satirische *mixtum compositum* vor dem Hintergrund der *Commercium*-Debatte im 18. Jahrhunderts an poetologischer Brisanz gewinnt, dürfte auf der Hand liegen:[20] Das *ens mixtum*, als das sich der Mensch zu begreifen sucht, findet in der hybriden ›Mischdichtung‹ quasi seine angemessene Ungestalt. Um noch einmal auf die »Mißgeburten« (I/3, 839) Mensch aus dem *Komischen Anhang* zurückzukommen: Dass beide Brüder als »Literaten« vorgestellt werden (I/3, 840), ist keine Nebensächlichkeit. Offensichtlich wird im Bericht von den »Doppeltgänger[n]« (I/3, 839) zugleich der Antagonismus zweier Schreibarten ausgetragen. Die Streitereien der Koppelzwillinge lesen sich mithin als groteske Inszenierung eines zwischen strafender *indignatio* und lyrischem Enthusiasmus, zwischen (juristischer) Prosa und (idyllischer) Poesie hin und hergerissenen Schreibens. – *Satire als Anthropologie*.

In diesem Sinne wäre Schings' oben zitierte These zur dissoziativen Tendenz von Jean Pauls Werken zugleich zu korrigieren: Was ihm als ›Übertragung‹ des *Commercium*-Problems »auf die Form des Romans« erscheint,[21] ist tatsächlich eine

18 Maximilian Bergengruen hat dies als »Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie« beschrieben. (Bergengruen 2003b).

19 Der Vorbericht zum *Kampaner Tal* nennt den Menschen einen »*zweiköpfigen* Adler [...], der mit dem einen niedergebückten Kopfe verzehrt, indes er mit dem andern umherblickt« (I/4, 563).

20 Der Bericht über die Gebrüder Mensch findet sich denn auch nicht zufällig im *Pestitzer Realblatt*, einer fiktiven Zeitschrift aus bunt zusammengewürfelten Beiträgen, die Jean Paul im *Komischen Anhang zum Titan* unterbringt.

21 Schings 1980, 268.

Reaktualisierung der menippeisch-satirischen Unform unter den philosophischen Bedingungen des 18. Jahrhunderts.[22]

In Jean Pauls theoretischem Hauptwerk, der *Vorschule der Ästhetik*, kommt die für sein Schreiben so einschlägige ›Anthropologisierung‹ der menippeischen Tradition deutlich zum Ausdruck. So heißt es im III. Programm *Über das Genie*: »Manchem göttlichen Gemüte wird vom Schicksal eine unförmliche Form aufgedrungen, wie dem Sokrates der Satyr-Leib; denn über die Form, nicht über den innern Stoff regiert die Zeit.« (I/5, 64) Mit dem satyrhaften Äußern des Sokrates ist hier jener platonische Topos aufgerufen, in dem Nietzsche zu Recht das poetologische Programm der Kyniker erkannt hat:[23]

> Die Cyniker haben auch ihren Einfluß auf die griechische Literatur gehabt: sie wagten es die Form für ein ἀδιάφορον [ein Indifferentes] zu erachten u. die Stile zu mischen, sie übersetzten gleichsam Sokrates in ein litterarisches genus, sammt dem Satyrgehäuse und dem Gott darin. Also sind sie die Humoristen des Alterthums geworden.[24]

Tatsächlich handelt es sich bei Nietzsches Beschreibung des literarischen ›Cynismus‹ um eine präzise Charakteristik derjenigen philosophisch-ästhetischen Konfiguration, die mit Jean Pauls Privilegierung des (inneren) ›Stoffes‹ über die (äußere) ›Form‹ vorliegt:[25] Ausgehend von der radikalen Inkommensurabilität von endlichem Körper (außen) und unendlichem Geist (innen), die das anthropologische Fundament seines Schreibens und Denkens bildet, findet Jean Paul zu einer in der *Vorschule der Ästhetik* ausformulierten Programmatik des Humors. Treffend hat Max Kommerell das dem Humor zugrundeliegende Prinzip das Gesetz der »unpassenden Verkörperung« genannt.[26] Es hat im »Satyr-Leib« des Sokrates (I/5, 64) sein Ur- und Inbild. Die kynischen Wurzeln dieses Humors werden spätestens dort unverkennbar, wo Jean

22 Dass man Jean Pauls Romane »auf ihre menippeischen Elemente hin […] lesen« könnte, hat Kilcher im Kontext seiner Studie zur Enzyklopädik der Literatur festgestellt (Kilcher 2003, 164) – diesen Gedanken aber zugunsten einer Annäherung Jean Pauls an die Romantik nicht mehr aufgegriffen.

23 S.o. Kap. I.2.3.1. Bekanntlich war es Rabelais, der ›französische Lukian‹, der diesem Topos (den *Sileni Alcibiadis* in Erasmus' *Adagia*) zu einschlägiger Berühmtheit verholfen hat.

24 KGW I/5, 164.

25 Bereits im ersten Programm der *Vorschule* verwahrt sich Jean Paul gegen eine traditionelle Formpoetik, indem er betont, dass der »poetische Stoff« seinen »Körper (die Form)« nicht »angemessen und zugeschnitten bekommt« (I/5, 43). Vgl. zu dieser ebenso zentralen wir intrikaten Stelle Simon 2018a und meinen Versuch, im Anschluss daran die philologisch-rhetorische Tradition dieser Idee eines formresistenten Stoffes zu skizzieren (Dell'Anno 2018).

26 Kommerell 1957 [1933], 318; die Formulierung hat v. a. durch die Rezension Walter Benjamins Berühmtheit erlangt (Benjamin 1974 [1934], hier: 108).

Paul festhält: »[D]er Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.–« (I/5, 140)[27] Der Hinweis ist ernst zu nehmen: Jean Pauls berühmtester Humorist, der Bibliothekar Schoppe aus dem *Titan*, arbeitet sich in einer Art und Weise an Fichtes Idealismus ab, die ihn schließlich dem Wahnsinn anheimfallen lässt.[28] Damit wird zugleich deutlich: Es handelt sich bei diesem Humor, dessen harlekineske Exponenten »frei, uneigennützig, wild, zynisch« wie »Diogenes von Sinope« daherkommen (I/5, 160), um ein *iocoserium* von eminenter philosophischer Tragweite. Der »Keckheit des vernichtenden Humors« liegt eine »Welt-Verachtung« zugrunde (I/5, 132), die ihren Ausdruck in der immer aufs Neue hervorgekehrten Ungereimtheit zwischen »den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber« (I/5, 124) findet. Dergestalt ins Metaphysische übertragen, wird der anthropologische Widerspruch zwischen endlichem Körper und unendlichem Geist in der *Vorschule* zum Fundament für die interventionistische Praxis des Humors: »Der Humor«, so bestimmt Jean Paul, vernichte »als das umgekehrte Erhabene [...] das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.« (I/5, 125) Die humoristische ›Vernichtung‹ vollzieht sich also als spannungsvolle, auf unendlichen Kontrast ausgehende Juxtaposition des Endlichen und Unendlichen. In diesem unendlichen Kontrast erweist sich der Humor als ein Scherz, der vom bitteren Ernst nicht zu unterscheiden ist:

> Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschauet: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist. (I/5, 129)[29]

Entscheidend für die zerrissene Perspektive des Humors ist, dass er bei aller Weltverachtung den Blick fest auf die Endlichkeit gerichtet hält, um – in einem weiteren Sinnbild Jean Pauls – als ein (auch sich selbst) komischer Vogel verkehrtherum dem Himmel zuzufliegen.[30] Dergestalt realisiert sich in der »*lex inversa*« (I/5, 129) des Humors eine Komik, die von der Tragik nicht zu unterscheiden ist.

---

27 Vgl. zur diogenischen Tradition von Jean Pauls Humor Bergengruen 2003b, Kap. 1; insbes. 19–25. Die Vorbildfunktion des Diogenes für Jean Pauls Humoristen-Figur hat bereits Götz Müller hervorgehoben, und dabei auf den modellbildenden Einfluss von Wielands *Sokrates Mainomenos oder die Dialogen des Diogenes* (1770) verwiesen (Müller 1983, 243–246). Dem wäre allerdings kritisch hinzuzufügen, dass die Wildheit von Jean Pauls Humoristen sich vom aufklärerisch geläuterten Spottideal, als dessen Verkörperung Wieland seinen Diogenes nobilitiert, markant abhebt.
28 Den tragischen Fall rekonstruieren u. a. Wiethölter 1979, 235–246; Müller 1983, 183–184; Bergengruen 2003b, 200–218.
29 Eine ebenso präzise wie hellsichtige Rekonstruktion der komplexen Humortheorie der *Vorschule* findet sich bei Dembeck 2007, 340–352.
30 Jean Paul vergleicht den Humor mit »dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf

Als Zeugen für die Interdependenz von Ernst und Scherz zitiert die *Vorschule* das neuzeitliche Dreigestirn der menippeisch-kynischen Satire: »Ja der Ernst beweiset als Bedingung des Scherzes sich sogar an Individuen. Der ernste geistliche Stand hatte die größten Komiker Rabelais, Swift, Sterne« (I/5, 115).[31] Die poetologische Dimension dieser Theorie des *spoudogeloion* wird etwa im Vorbericht von Jean Pauls *Kampaner Thal, oder über die Unsterblichkeit der Seele, nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus von Jean Paul* (1797) offensichtlich. Dort begründet der Autor die »Zwitterblüte« seines Werks, also die markante, im Titel zum Ausdruck gebrachte Zweiteiligkeit der vorgelegten Publikation mit den Worten:

> Der Mensch besteht aus zwei Teilen, aus Spaß und Ernst […]. Er gleicht dem *zweiköpfigen Adler* der Fabel, der mit dem einen niedergebückten Kopfe verzehrt, indes er mit dem andern umherblickt und wacht. Daher muß ein guter Autor […] für dieses nicht sowohl wider- als doppelsinnige Geschöpf, das in einem Simultaneum zweier Welten lebt, zwei Naturen annehmen, die göttliche und die menschliche. (I/4, 563)[32]

---

dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*.« In dieser Flugbewegung präfiguriert er Benjamins Engel der Geschichte; s. dazu Simon 2006.

31 An der Hervorhebung des zum Humor besonders prädestinierten »geistliche[n]« Standes ebenso wie an der oben zitierten Bezugnahme auf die »alte Theologie« und Luthers »lex inversa« (I/5, 129) lässt sich dabei zugleich ablesen, dass Jean Pauls Idee des Humors bei aller Affinität zum (griechischen und römischen) Kynismus zugleich eine genuin nachantike, nämlich: christliche Dimension hat (vgl. zu den christlichen Denkfiguren von Jean Pauls Humortheorie eingehender Kita-Huber 2015, 225–229). Tatsächlich steht das Programm über den Humor in Jean Pauls *Vorschule* denn auch im Kontext einer weitausgreifenden geschichtsphilosophischen Argumentation, welche die moderne, romantische Poesie aus einer der christlichen Religion geschuldeten Verunendlichung der antiken »Sinnenwelt« zur jenseitigen »Geister-Welt« (I/5, 93) herleitet. Vor dem Hintergrund dieser Entrückung der (antithetisch der griechischen Antike zugeordneten) Gegenwart in eine *sub specie temporis* unerreichbare Ferne erfolgt in der *Vorschule* die Konzeption des Humors als einer verkehrten Himmelfahrt, das heißt als Resultat einer Gegenstrebigkeit von erhaben-aufsteigender Idealität und diese obstruierende Physis. An der geschichtsphilosophisch-metaphysischen Perspektivierung der *Vorschule* wird abermals klar, dass Jean Pauls Humor – nicht anders als im Falle von Hamanns ›Kynismus‹ – mit der bloßen Rückführung auf die menippeische Tradition nicht Genüge getan ist. Der in diesem Kapitel eröffnete Blick auf Jean Pauls Schreiben interessiert sich indes weniger für die (vergleichsweise späte) theoretische Konzeption des Humors in der *Vorschule* und die intrikate Frage nach deren emphatischer Modernität. Im Vordergrund steht vielmehr der Ursprung und die Genese der humoristischen Textpraxis im und aus dem von der Forschung stiefmütterlich behandelten Frühwerk des Autors.

32 Mit Bezug auf dieses Zitat hat René von Niederhäusern (1994, hier: 223), das *Kampaner Tal* der Tradition des *spoudogeloion* zugeordnet.

Der Dualismus des Komisch-Ernsten, wie er sich im hybriden Werk manifestiert, wird hier als Anthropologicum legitimiert. Damit wird abermals deutlich, dass die κρᾶσίς παράδοξος, als die sich das Jean Paul'sche Schreiben ausnimmt, im philosophischen Kontext seiner Zeit (der Spätaufklärung) fest verwurzelt ist. Die ›zwei Naturen‹ des guten Autors, von der im Vorwort zum *Kampaner Tal* die Rede ist, hat Jean Paul in den *Flegeljahren* (1804/05) in seine wahrscheinlich berühmteste Zwillingsfiktion übersetzt: Der lammfromme, empfindsame Gelegenheitslyriker Gottwalt und sein ungestümer Zwillingsbruder Vult, ein davon- und wieder dahergelaufener Flötenspieler von unverbesserlichem Satirikertemperament, arbeiten darin an einem gemeinsamen »Doppel-Roman« (I/2, 669). Vult beschreibt seinem Bruder das literarische Erfolgsmodell: »Ich lache darin, du weinst dabei oder fliegst doch – du bist der Evangelist, ich das Vieh darhinter – jeder hebt den andern – alle Parteien werden befriedigt, Mann und Weib, Hof und Haus, ich und du. –« (I/2, 669) Die *concordia discors* der gegensätzlichen Zwillinge, der sich sowohl der textinterne Doppelroman als auch die *Flegeljahre* selbst verdanken, legt die Figur des alkibiadischen Silens – außen flötenspielender Satyr, innen Götterbild[33] – in einen handlungstreibenden Antagonismus auseinander. Dergestalt aktualisiert Jean Pauls Roman den kynischen Topos als anthropologische Allegorie, als das groteske Mit- und Gegeneinander von Körper und Geist.[34]

Tatsächlich bestimmt anthropologisches Interesse, das Interesse am Menschen als dem »Geschöpf, das die Fähigkeit besizt, das Unvereinbare zu vereinigen – das Geschöpf, welches Nar und Weiser, Bösewicht und Heiliger zugleich ist« (II/1, 185), Jean Pauls Schreiben von seinen Anfängen an. In dem soeben zitierten Jugendaufsatz mit dem programmatischen Titel *Etwas über den Menschen* (1781) zeichnet der achtzehnjährige Jean Paul das Portrait eines zwischen Himmlischem und Irdischem hin und hergerissenen Mittelgeschöpfes:

> [Der Mensch] ist weder für diese Erde; denn er hat Augenblikke, wo er den Himmel in sich fült – er ist auch nicht für die andre Welt, weil er oft für diese zu gering ist. Kurz, er ist ein wunderbares Mittelgeschöpf, das sich ein Rätsel bleibt, von dem er nicht mer weis, als das: daß es unauflöslich ist. (II/1, 94)

---

33 Tatsächlich spricht Alkibiades im *Symposion* explizit davon, dass die Bildhauer die Satyrgestalten, in denen das Götterbild enthalten war, als Flötenspieler darstellten (vgl. Plat. symp. 215b). Der Jean-Paul-Forschung ist dieser direkte Bezug der *Flegeljahre* zum *locus classicus* der menippeischen Tradition bislang entgangen.

34 Die *Flegeljahre* hätten eine sehr viel ausführlichere Behandlung verdient, als es das Fassungsvermögen dieses Kapitels erlaubt. Ich begnüge mich hier deshalb mit wenigen Andeutungen und dem vagen Hinweis auf zukünftige Aufsatzprojekte.

Ihre unerschöpfliche Schlüsselszene hat diese wunderliche, monströse Anthropologie in der Obstruktion der hoch und höher fliegenden Einbildungskraft durch Unpässlichkeiten des Körpers:

> Diese Einbildung, die den Gränzen der Erde entflieht, die der Flug zu ungesehenen Sonnen nicht ermüdet, und für die der Raum einer unermeslichen Welt nicht zu gros ist, diese hält ein elender Teil Speise, eine geringe Veränderung im Gehirn, ein Dunst im Unterleibe, in ihrem Lauf auf? Ist's nicht wunderbar, die Fähigkeiten eines Engels mit dem Körper eines Tiers vereint zu sehen […]? (I/1, 188)

Der menschlichen *conditio*, als Engel in einem Tierkörper zu stecken, korrespondiert also die unstete Dynamik des phantastischen Aufstiegs und jähen Absturzes von ätherischen Höhen. Es ist dies die charakteristische Bewegung von Jean Pauls Schreiben. In der Interruption des poetischen Höhenflugs durch den eigensinnigen Körper hat dieses Schreiben zugleich seinen unsteten Motor und sein unerschöpfliches Thema. Mehr als zwanzig Jahre nach dem zitierten Jugendaufsatz legt Jean Paul dem Humoristen Vult in den *Flegeljahren* (1805) die folgende Reflexion auf die Abhängigkeit des geistigen Schaffens von äußerlichen Einflüssen in den Mund:

> Eine von Staub verdickte Dinte – oder eine elende weiße, die sich später schwärzt – […] eine verdammte rissige Feder – ein Bartscherer, der dich gerade mitten in deinem höchsten Schuß durch den Äther einseift und dir mit dem Bart die Flügel beschneidet – – sind das nicht lauter elende Wolkenflocken, welche einer ganzen Erde eine Sonne voll Strahlen, um einen Autor so zu nennen, verdecken können? (I/3, 1007)

In der unbequemen Erinnerung an die materielle Bedingtheit alles Geistigen setzt sich hier jenes anthropologische Faszinosum fort, das Jean Pauls Autorschaft in ihren Anfängen begründet. Eine der frühen *Rhapsodien* mit dem schlichten Titel *Vom Menschen* fasst dieses Faszinosum zusammen:

> Mensch! wenn wird man dich kennen lernen? […] Die Vereinigung unseres Körpers mit unsrer Sele bleibt das ewige Rätsel iedes Philosophen; wir wissen nicht, sol er [d. i. der Körper] unsre Weisheit oder Torheit, unser Glük oder Unglük befördern; uns ist unbekant, was wir ihm zu danken haben, wenig, viel oder alles. Man hat Recht, wenn man sagt, daß unsre Sele sich den meisten Stof zu Ideen nur vermittelst ihres Körpers verschaffe, und daß er das meiste zur Entwiklung ihrer Fähigkeiten beitrage; allein man hat Unrecht, wenn man läugnet, daß uns der Körper nur bis zu einem gewissen Grade der Grösse erhebe, und dan ieden Weg zu neuen Fortgängen mit unüberwindlichen Hindernissen verschliesse. (II/1, 283)

Die Antithese des letzten Satzes lässt leicht über den doppelten Nachdruck hinweglesen, mit dem hier der Körper zum Anfang und zur Grenze des Denkens erklärt wird: Man hat nicht »Unrecht«, wenn man *behauptet*, der Körper komme den »Fortgängen« der Seele in ideelle Sphären in die Quere, sondern wenn man es »läugnet«.

Dass wir dem Körper nicht nur »viel«, sondern »alles« verdanken könnten, ist die immer wieder sich aufdrängende und immer wieder abzuwehrende Hiobsbotschaft solch anthropologischen Eingedenkseins.

An der Art und Weise, wie Jean Paul Vult in den *Flegeljahren* die in der *Rhapsodie* zu Bewusstsein gebrachten ›Hindernisse‹ reflektieren lässt, lässt sich dabei etwas Entscheidendes beobachten: Der primäre Anwendungsbereich des anthropologischen Interesses, das Jean Pauls Autorschaft bestimmt, ist die schriftstellerische Produktion, mithin: das Schreiben. Das gilt nicht nur für die Texte um 1800, sondern gerade für das Frühwerk des Autors. Wenn Jean Paul etwa über den von Leibniz postulierten Parallelismus von Körper und Geist und das Problem des synchronen Ablaufs körperlicher Bewegungs- und geistiger Vorstellungsreihen nachdenkt, dann tut er das anhand eines einschlägigen Beispiels: Was, fragt Jean Paul,

> wenn z. B. meine Seele 1 Jahr später hätte abzurollen begonnen als der Körper, so daß sie das ganze Jahr 1789 das dächte, was der Körper im J[ahre] 1788 schon that? z. B. wenn ich heute diesen Aufsaz ausarbeitete und im J[ahre] 1789 hätte ihn der Körper schon niedergeschrieben und du hättest meine Gedanken ein ganzes Kircheniahr früher erfahren als ich selbst? (II/2, 651)

Solche Selbstanwendung der Anthropologie auf die eigene schriftstellerische Produktion ist das Kennzeichen von Jean Pauls Schreiben.[35] In der – experimentellen – Dissoziation des schreibenden Körpers vom sinnproduzierenden Geist führt dieser ›philosophische‹ Aufsatz (er stammt aus dem Jahr 1790) die materialistischen Experimente von Jean Pauls Jugendsatiren fort. Wie Max Bergengruen gezeigt hat, werden diese Texte nicht müde, die Abhängigkeit des Geistes vom Körper herauszustellen; indem sie etwa den »*Beweis*« führen, »*daß man den Körper nicht blos für den Vater der Kinder, sondern auch der Bücher anzusehen habe*« (II/2, 509).[36] Dass, wie sich hier abzeichnet, Jean Pauls Anthropologie ihren Austragungsort also in der

35 Den Text unter die Überschrift des »Körperhasses« zu stellen, wie es bei Götz Müller (1996b, 60) geschieht, scheint mir verfehlt. Vielmehr spricht aus diesem Gedankenexperiment humoristisch die Einsicht in die heillose Verspätung der theoretischen Reflexion, die dem Tun des Körpers nur hinterherhinken kann.

36 Vgl. Bergengruen (2003b, 14–15), bei dessen kenntnisreicher Rekonstruktion der medizinischen und physiologischen Hintergründe von Jean Pauls satirischen Abhandlungen indes zuweilen der Umstand in den Hintergrund tritt, dass es sich bei der Abhängigkeit der poetischen Produktion vom Körper, namentlich vom Magen (»Die Hand, die ausführt, komt schwerlich dem Magen gleich, der erfindet […]. Der Magen sei zugleich mein Apollo und mein Mäzen! Du also hungriges Glied, o! Allerheiligstes des körperlichen Autors, o! Lexicon des Übersezzers, o! alter Orbis pictus des Romanenschreibers und o! *Gradus ad parnassum* des Poeten«) um den satirischen Topos *par excellence* handelt (vgl. Pers. Prol. »*magister artis ingeniique largitor/ venter*«).

(Selbst-)Reflexion des Schreibens hat, ist ein zentraler Befund. Gerade darin – so wird zu zeigen sein – wurzelt die *satura*-Qualität des Jean Paul'schen Werks.

Ziel dieser einleitenden Bemerkungen war es, die immer wieder hervorgehobene Monstrosität von Jean Pauls Schreiben in ihren historischen, das heißt: anthropologischen Kontext zu stellen: Die radikale Inkommensurabilität von Körper und Geist findet bei Jean Paul ihren Ausdruck in einem Werk von programmatischer Zwittergestalt. Satirisch darf man dieses Werk nennen, insofern sich der Mensch in ihm als ›wider- und doppelsinniges Geschöpf‹ spiegelt, als ein groteskes Kompositum aus Körper und Geist. Diese Charakteristik beschreibt nicht nur die silenischen Humoristen, welche die an sich selbst empfundene Inkommensurabilität des Körperlichen und Geistigen zum Motor ihres kynischen Interventionismus machen. Vielmehr gilt vom Menschen an sich, wie Jean Paul im Frühwerk festhält: »der grobe Körper umziehet und verschliest die Sonne in uns.« (II/1, 1001) Vor dem Hintergrund dieser irreduziblen Obstruktion des Inneren durch das Äußere, der Seele durch den Körper, steht jeder Versuch intersubjektiven Kommunizierens im Zeichen grotesker Vergeblichkeit. Plastisch formuliert dies Ottomar in der *Unsichtbaren Loge*:

> Fleisch- und Bein-Gitter stehen zwischen den Menschen-Seelen, und doch kann der Mensch wähnen, es gebe auf der Erde eine Umarmung, da nur Gitter zusammenstoßen und hinter ihnen die eine Seele die andre nur *denkt*? (I/1, 321)

Die Umarmung, Gestus eines liebenden Einswerdens, erscheint hier als komische Kollision grober Körperhüllen. Vor dem Hintergrund einer solchen Anthropologie sind auch die empfindsamsten Liebensszenen nicht vor der Lächerlichkeit gefeit. Vielmehr zeigt sich der Mensch gerade dort, wo er das Körperliche mit dem Geistigen zu verbinden meint, als eine *Witzfigur* sondergleichen.

Tatsächlich behauptet gerade diese letzte Formulierung für Jean Pauls Schreiben eine programmatische Relevanz. Denn seine ebenso hybriden wie hypertrophen Texte haben ihr einschlägiges rhetorisches Verfahren im Witz, verstanden als Vermögen zur metaphorischen ›Paarung‹ des Heterogenen, zur ›Kopulation‹ von Körper und Geist.[37] Die sprachlichen »Wundergeburt[en]« des Witzes (I/5,

37 Als »verkleidete[r] Priester, der jedes Paar kopuliert« (I/5, 173) erscheint der Witz in der *Vorschule.* Vgl. dort auch die anthropologische Definition (I/5, 172): »Der Witz im engern Sinne findet mehr die ähnlichen Verhältnisse *inkommensurabler* (unanmeßbarer) Größen, d. h. die Ähnlichkeiten zwischen Körper- und Geisterwelt (z. B. Sonne und Wahrheit), mit andern Worten, die Gleichung zwischen sich und außen, mithin zwischen zwei Anschauungen. Diese Ähnlichkeit erzwingt ein Instinkt der Natur; und darum liegt sie offner und stets auf einmal da.« Zur Theorie des Witzes grundsätzlich nach wie vor Wiethölter 1979 sowie jüngst die Monographie von Menke (2021), eine Art Summa ihrer früheren Beiträge zu Jean Paul.

171), denen das zentrale Programm der *Vorschule der Ästhetik* gewidmet ist, bilden gleichsam die stilistische Ebene jener Programmatik des Grotesken, die Jean Paul der *Commercium*-Debatte abgewinnt.[38] Die groteske Unform der Jean Paul'schen Schreibart realisiert sich also nicht nur auf der Makroebene des hybriden, aus ungleichen Teilen komponierten Buches und als Darstellung der »Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte« (I/1, 221) im Roman.[39] Sie wirkt vielmehr bis in die Sprache hinein; ja, so muss man formulieren: Sie hat in der monströsen Produktivität der Sprache ihr Prinzip.[40] Jener von Schings evozierten »Kombinatorik des Heterogenen«,[41] oder, in Jean Pauls Worten, der »Amtspflicht des Wizes […], entfernte Ideen […] zu verbinden« (II/1, 477), mithin »Mesaillance[n]« zu stiften (II/1, 474), verschreibt sich in aller Entschiedenheit bereits sein erstes publiziertes Buch, die Sammlung *Grönländische Prozesse oder Satirische Skizzen* (1783). Mit der erneuten Erwähnung dieser frühen Satiren wird an dieser Stelle zugleich ein Problem virulent, das es zu konfrontieren gilt: die Konzeption von Jean Pauls Gesamtwerk.

---

38 Das IX. Programm der *Vorschule Über den Witz* formuliert in diesem Sinne eine *elocutio*-Lehre der anthropologischen Ungereimtheit. Die groteske Programmatik der witzigen Schreibweise hat auch Bettine Menke betont: »Im Witz vollzieht sich im Verbinden ein Sprung, dessen ›Metapher‹ der ›heterogen zusammengesetzte nicht-ganze Körper‹ abgäbe.« (Menke 2006, 211; vgl. neuerdings auch Menke 2021). Auf die Rolle des Witzes für Jean Pauls literarische Prodiktion werde ich unten ausführlich zu sprechen kommen (s. u. III.3.3.3.1); vgl. grundsätzlich Wiethölter 1979.

39 Diese berühmte Formulierung aus dem *Extrablatt von hohen Menschen* (vgl. Wölfel 1989 [1966], hier: 266–267) ist dabei gerade für die sog. Staatsromane Jean Pauls einschlägig, deren Handlungsschema das Aufwachsen eines »verborgene[n] Prinz[en]« (Müller 1996a), also eines über seine Identität im Unklaren gelassenen Thronfolgers, im ›falschen‹ Leben beschreibt – mit der Pointe, dass die konsequente Gegen-Sozialisierung des Adligen ihn von der höfischen Sphäre derart radikal entfremdet, dass er auch zurückgekehrt an seinen angestammten Platz (auf dem Thron) erst einer anhaltenden »Unförmlichkeit« zwischen seinem Herzen und seinem Ort ausgesetzt ist. Das Fremdsein in der Welt ist mithin die anthropologische *conditio*, die Jean Pauls Staatsromane immer wieder durchspielen.

40 Dass Jean Paul sich auch als Grammatiker der Monstrosität der Sprache angenommen hat, darauf habe ich im Varro-Kapitel dieses Buches hingewiesen (vgl. Kap. II.2.1.1.1). Das Verhältnis dieser späten grammatischen Studie zu Jean Pauls eigenem Schreiben verdiente eine eingehendere Betrachtung. Ich konzentriere mich in diesem Kapitel hingegen auf die aus dem Frühwerk herzuleitende Programmatik des Witzes.

41 Schings 1980, 268.

3.2 Satire vs. Romane – Zur problematischen Konzeption des Gesamtwerks

So naheliegend es vor dem bisher skizzierten Hintergrund scheint, Jean Paul als einen Satiriker *par excellence* zu bezeichnen, so problematisch nimmt sich diese Bezeichnung angesichts des etablierten Blicks auf Jean Pauls Gesamtwerk aus. Folgt man nämlich dem Gros der Jean-Paul-Forschung, so gehört die ›Satire‹[42] in erster Linie zur dunklen Vergangenheit eines »empfindsamen Romancier[s]«;[43] in die Zeit, als Jean Paul noch nicht Jean Paul, sondern Johann Paul Friedrich Richter hieß. Fast ein ganzes Jahrzehnt bis zum Erscheinen der *Unsichtbaren Loge* (1793), seines ersten Romans, schreibt der rebellische Studienabbrecher Satiren, die aber im letzten Jahrhundertdrittel kaum jemand drucken und erst recht niemand lesen will. Der relativ kleine Teil der in dieser Zeit entstandenen Texte, die tatsächlich zur Veröffentlichung gelangen, die beiden anonym erschienenen Satirensammlungen *Grönländische Prozesse* (1783) und *Auswahl aus des Teufelspapieren* (1789), fallen beim Publikum durch oder finden vielmehr erst gar keines. Jean Pauls schriftstellerische Anfänge stehen mithin im Zeichen gravierender »*Erfolglosigkeit*«.[44] Der nach wie vor weitgehend unangefochtenen Rekonstruktion der Jean-Paul-Forschung zufolge beginnt das eigentliche Werk denn auch erst mit der dezidierten Abkehr von dieser frühen Satirenproduktion. Sie markiert die Geburtsstunde des empfindsamen Romanautors, als der Jean Paul – spät – in die Walhalla resp. in den literaturwissenschaftlichen Kanon eingegangen ist. Das etablierte Narrativ von »Jean Pauls frühe[r] Entwicklung«[45] lautet also: Erst die Überwindung der brotlosen Satirenproduktion durch einen existenziellen biographischen Einschnitt lässt Jean Paul zum Autor jener Romane werden, deren offene Faktur und charakteristische Reflexivität bis zu den Erzählexperimenten der Postmoderne vorausweisen. Dass dieses Kapitel nicht gewillt ist, der soeben exponierten Rekonstruktion zu folgen, dürfte kaum überraschen. Um es gerade herauszusagen: Die vorherrschende Konzentration der

---

42 Die folgenden Ausführungen zur ›Satire‹, d. h. dem ›satirischen Frühwerk‹ Jean Pauls bedienen sich des Satirebegriffs in dem Sinne bzw. in der Art und Weise, wie es in der Jean-Paul-Forschung Usus ist. Gemeint ist also das vor dem Erscheinen der *Unsichtbaren Loge* publizierte Frühwerk. Dessen generische Bestimmung als ›satirisch‹ wird hier vorerst nicht in Frage gestellt (die nähere Betrachtung von Jean Pauls frühen Texten ist dem Kap. III.3.3 vorbehalten). Die an dieser Stelle gesetzten Anführungszeichen sollen indes eine Reservation dem Gattungsetikett gegenüber zum Ausdruck bringen, die im Folgenden immer mitzudenken ist.

43 Vgl. den einschlägigen Titel des Nachworts von Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Vom enzyklopädischen Satiriker zum empfindsamen Romancier. Jean Pauls frühe Entwicklung*. In: II/4, 263–292.

44 So der einschlägige Titel von Wulf Köpkes Monographie zu Jean Pauls Frühwerk (Köpke 1977).

45 Schmidt-Biggemann II/4, 263.

Jean-Paul-Forschung auf die kurz vor und um 1800 entstandenen Romane – insbesondere den *Hesperus* (1795), den *Siebenkäs* (1796/97), den *Titan* (1800) und die *Flegeljahre* (1804/05) – hat zu einem verzerrten Bild des Jean Paul'schen Œuvres geführt. Der knapp zehnjährigen Blütezeit der Romanproduktion gegenüber steht nämlich nicht nur das vorausliegende Jahrzehnt der Satiren, sondern auch das in der gängigen Periodisierung fast 20 Jahre umfassende ›Spätwerk‹ (1804–1822), das Uwe Schweikert treffend als »Zuwendung zur satirisch-ironischen Gestaltungsweise« charakterisiert hat, »die [nach den *Flegeljahren*] fast ausschließlich vorherrscht«.[46]

Es steht also zu vermuten, dass der vielbeschworene, epochale Wandel Jean Pauls zum empfindsamen Romancier sich keineswegs so dezidiert vollzogen hat, wie die Bekehrungsgeschichten der Forschung zuweilen nahelegen.[47] In diesem Kapitel soll denn auch der Versuch unternommen werden, das nach wie vor etablierte Narrativ von Jean Pauls Überwindung der Satire einer kritischen Revision zu unterziehen. Gegenüber der Mär vom bekehrten Satiriker ist im Folgenden zu plausibilisieren, dass Jean Paul seinen Platz im Kanon einem Werk verdankt, das unter dem Apriori des Satirischen resp. der *satura* steht.[48]

46 Schweikert 1971, 14. Zu den Charakteristika von Jean Pauls Spätwerk s. auch Lindner 1976, Kap. IX.

47 In diesem Sinne hat jüngst auch Ralf Simon darauf hingewiesen, dass die Romane vor dem Hintergrund des Gesamtwerks tatsächlich als »eine Ausnahme« in Jean Pauls literarischer Produktion zu sehen wären (Simon 2019, 186).

48 Dieser argumentative Weg wurde indes schon vor langem geebnet. So beginnt Jürgen Brummack sein Jean-Paul-Kapitel mit der dezidierten Bemerkung: »Jean Paul ist [...] ohne Zweifel der größte deutsche Satiriker um 1800. Zugleich ist er derjenige, der am engsten mit den Formtraditionen der Satire verbunden ist.« (Brummack 1979, 82–129; hier: 82). Der seinerzeit »neubegonnenen Satireforschung« erkennt er dabei das Verdienst zu, »Barrieren abgebaut zu haben, die Jean Paul selber aufgerichtet hat«, indem sie nämlich gezeigt habe, »wie problematisch der Humorbegriff der ›Vorschule‹ gerade in seiner Abgrenzung zur Satire ist und wie willkürlich Jean Pauls Einengung des Satirebegriffs gegenüber der Tradition.« (Brummack 1979, 85) Gemeint sind in erster Linie die Studien von Lazarowicz 1963, 245–256; Grötzebach 1966, insbes. 46–51 (die allerdings – wie Schönert [1976] 2010, 39 zu Recht bemerkt hat, dennoch eine implizite Wertung »zugunsten des ›künstlerisch besseren‹ Humors« vornimmt); Schönert 1969, hier etwa: 171; zu ergänzen wären insbesondere Burkhardt Lindners hellsichtige Beiträge zur Relevanz der Satire für Jean Pauls Schreiben (Lindner 1970, 1974, 1976) sowie Uwe Schweikerts Studien zum Spätwerk (1971). Zu Recht weist Brummack darauf hin, dass Jean Paul neben der – in der Forschung kanonischen – Unterscheidung von Humor und Satire auch eine analoge Unterscheidung von ›echter‹ und ›falscher‹ Satire kennt (Brummack 1979, 85). In eben diesem Sinne verwirft auch Maximilian Bergengruen die Unterscheidung von satirischer und humoristischer Schreibweise, da Jean Paul »bereits in seinen Satiren mit einem sich aus dem Grotesken herleitenden Humor« schreibe: »Die allgemeine Unterscheidung der Vorschule zwischen ›satirische[m] Unwillen‹ und ›lachende[m] Scherz‹ [...] ist keine Unterscheidung

Um zu verdeutlichen, dass in Bezug auf Jean Pauls Status eines Romanciers ein Umdenken angezeigt ist, muss zunächst der etablierte Blick auf das Gesamtwerk dargestellt werden. Genauer gesagt, möchte ich die existierenden Rekonstruktionen des Übergangs vom satirischen Frühwerk zu den Romanen Revue passieren lassen, um sie sodann vor dem Hintergrund des Gesamtwerks zu problematisieren. Dabei lassen sich drei divergente Perspektiven auf den ›Bruch‹ zwischen der Satiren- und der Romanproduktion unterscheiden: eine gleichsam existenzielle, die ihren Ort v. a. in den Jean-Paul-Biographien hat, eine formpoetische und eine geistesgeschichtliche, wie sie jeweils von den beiden Herausgebern der Jean Paul'schen Jugendwerke, Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann, exemplarisch vertreten wird. Ihren gemeinsamen Bezugspunkt haben diese Perspektiven auf Jean Pauls frühe »Abkehr vom satirischen Schreiben zum Erzählen«[49] in der Selbstdarstellung des Autors. Bei ihr möchte ich beginnen.

3.2.1 Vom »seligen Übertritt« – Der Übergang von der Satire zum Roman in Jean Pauls Selbstdarstellung

Die Geschichte vom bekehrten Satiriker, die den etablierten Blick auf Jean Pauls Werk bestimmt, stammt vom Autor selbst – das heißt: von jenem ›Jean Paul‹ oder »Jean Paul Fr. Richter« (I/1, 22), der die Vorworte seiner ›Biographien‹ unterzeich-

---

zwischen Jean Pauls Satire und Humor« (Bergengruen 2003b, 7). Allerdings betrachtet Bergengruen diesen Humor lediglich als die eine Seite eines »dualistische[n] Irritationsmodell[s]« (2003b 12), dessen andere die davon radikal unterschiedene Empfindsamkeit ist. Demgegenüber hat Till Dembeck gezeigt, dass Jean Pauls Humor die widerstrebenden, satirisch-vernichtenden und empfindsam-jenseitsbezogenen Aspekte in sich vereint (Dembeck 2007, Kap. VI). Den erwähnten Studien gemeinsam ist, dass sie bei allem Bewusstsein für die humoristisch-satirische Tendenz von Jean Pauls Schreiben die etablierte, die frühen Satiren von den späteren Romanen kategorial unterscheidende, Konzeption des Gesamtwerks nicht hinterfragen. In seltener Deutlichkeit hat demgegenüber Christian Sinn betont, dass Jean Paul »sein ganzes Leben lang jedoch nur eines [war]: Ein Satyriker, der an einer satura perennis schrieb.« (Sinn 1995, 113) Leider ›fundiert‹ Sinn seinen auf »Swift« zurückgehenden Satire- oder *satura*-Begriff in einem einzigen, blinden Verweis auf Gaiers Studien zur satirischen Schreibart (Gaier 1967; vgl. Sinn 1995, 66) und belässt es ansonsten bei vagen Qualifizierungen (die *satura* »lehrt, vieles auf einmal sehen zu können«; sie operiert mit »ratiocinatio« und »digressio«), um schließlich Jean Pauls Humor-Konzept in einer zur Adaptation Swift'scher Verfahren erklärten Liste von Stichworten zusammenzufassen (Sinn 1995, 68–73). Damit setzt er sein Demonstrationsziel, Jean Paul als perennierenden Satiriker herauszustellen, einer grundlegenden Fragwürdigkeit aus.

49 Miller II/4, 14.

net[50] und in einem eigentümlichen Verwandtschaftsverhältnis mit dem gleichnamigen Erzähler steht, der sich immer wieder in die Welt und das Leben seiner Helden ein- und darin mitmischt. Im späten, auf den Juni 1821 datierten (I/1, 22) Vorwort zur zweiten Auflage seines Romanerstlings, der *Unsichtbaren Loge*, schildert dieser Autor seinen »seligen Übertritt« ins erzählerische Werk, wie er Anfang der 90er Jahre erfolgt sei:

> Der Verfasser dieses blieb und arbeitete nach den im 19ten Jahre geschriebnen Skizzen noch neun Jahre lang in seiner satirischen Essigfabrik […], bis er endlich im Dezember 1790 durch das noch etwas honigsauere Leben des Schulmeisterlein Wutz den seligen Übertritt in die unsichtbare Loge nahm: so lange also, ein ganzes horazisches Jahrneun hindurch, wurde des Jünglings Herz von der Satire zugesperrt und mußte alles verschlossen sehen, was in ihm selig war und schlug, was wogte und liebte und weinte. Als es sich nun endlich im achtundzwanzigsten Jahre öffnen und lüften durfte: da ergoß es sich leicht und mild wie eine warme überschwellende Wolke unter der Sonne – ich brauchte nur zuzulassen und dem Fließen zuzusehen […]. (I/1, 15)

Der knapp 60-jährige ›Jean Paul‹ entwirft die erlösungsgleiche Entbindung einer strömenden Poesie, eine Explosion überquellenden Gefühls. Eine plötzliche Öffnung des Herzens lässt den satirischen Ingrimm des jugendlichen Satirikers einer empfindseligen Menschenliebe weichen, die ihr literarisches Medium fortan in der »romantische[n] Biographie«, dem Roman findet. Dabei hat die Forschung keine Mühe, den im späten Vorwort umschriebenen Moment der Bekehrung biographisch näher zu bestimmen: Er ereignet sich am 15. November 1790.[51] Auf diesen Tag datiert ein im Nachlass überlieferter Tagebucheintrag. Der damals 27-jährige Friedrich Richter, der sich, nachdem er in Leipzig als freier Schriftsteller kläglich gescheitert ist, als Schulmeister in der fränkischen Provinz gerade so über Wasser halten kann, hält darin fest:

> *Wichtigster Abend meines Lebens*: denn ich empfand den Gedanken des Todes […]. Ich drängte mich vor mein künftiges Sterbebett, durch dreißig Jahre hindurch, sah mich mit der hängenden Totenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmorauge […]. Euch, meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen. Wie sollte ich Euch in Euren zwei Dezembertagen voll Leben quälen, Ihr erbleichenden Bilder voll Erdenfarben im zitternden Widerschein des Lebens? *Ich vergesse den 15. November nie*.

---

50 Tatsächlich präsentieren sich Jean Pauls sog. Romane sämtlich als (historiographisch dokumentierte) Biographien; etwa der ›Roman‹ *Flegeljahre – eine Biographie von Jean Paul*, wobei die dem Titelblatt der *Flegeljahre* abzulesende Doppelsinnigkeit für das erzählerische Werk insgesamt als charakteristisch gelten kann: Es ist schwer zu sagen, ob darin die Biographie eines fiktiven Helden oder diejenige eines gewissen ›Jean Paul‹ beschrieben wird.

51 Schmidt-Biggemann II/4, 291.

Auch Jean Pauls Biograph:innen, und mit ihnen die biographisch informierte Jean-Paul-Forschung, vergessen selten, das einschneidende »Erweckungserlebnis« als die dramatische Peripetie in Jean Pauls früher Entwicklung zu würdigen.[52] In der Kombination des *Loge*-Vorworts mit dem (unveröffentlichten) Tagebucheintrag gewinnt diese Entwicklung, die vielbeschworene »Abkehr vom satirischen Schreiben zum Erzählen«,[53] das Profil eines vom Autor selbst gestifteten Mythos: *Vom satirischen Saulus zum romaneschreibenden Paulus*.[54] Eduard Berend, Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe von Jean Pauls Werken, hat diese Selbststilisierung des 60-Jährigen Autors wirkungsvoll reproduziert, indem er in der Einleitung zu Bd. I 2 seiner Edition einen Jean Paul zeichnete, der sein »wahres Gesicht« zunächst hinter einer »satirischen Maske« verborgen habe.[55] Berufen konnte er sich dabei auf den Satiriker selbst, der im letzten, »ernsthaften« Anhang seiner zweiten Satirensammlung verkündete: »Nun mag meine komische Larve niederfallen, die ohnehin niemals lange das menschliche Gesicht selbst sein soll, damit ich wieder ein ofneres Auge hinaufhebe zum Anschauen des Grossen und Edlen im Menschen« (II/2, 467).[56] Dieser Idee einer frühen Demaskierung des Satirikers, verstanden als Enthüllung

52 Von einem »spätpietistischen Erweckungserlebnis« spricht Schmidt-Biggemann II/4, 291. Vgl. zur Todesvision prototypisch die Biographie von De Bruyn (2004, 95–103, wo er in Bezug auf die oben zitierte Vorrede zur *Unsichtbaren Loge* schreibt: »Schon ein paar Wochen nach der Todesvision beginnt dieses Fließen«); ferner Pfotenhauer 2013, 89–89; Langner 2013, 142, welche die Vernicht-Vision in *Des todten Shakespeares Klage* von 1789 (die spätere *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*) als »authentisches Dokument einer biographischen Krise« zu lesen vorschlägt.

53 Miller II/4, 14.

54 Dass das religiöse Modell der Bekehrung durchaus Jean Pauls Selbstdarstellung entspricht, bestätigt eine Bemerkung, die der junge Schriftsteller dem Rehauer Pfarrer Vogel gegenüber macht: »[I]ch bin ia«, schrieb der frischpublizierte Satiriker am 20. Februar 1783 seinem Mentor, »kein Teolog mer, sondern aus dem Paullus ein Saulus geworden.« Als »Joh. Paullus Fried. Richter.« (II/1, 195) hatte Jean Paul seinen frühen Aufsatz *Etwas über den Menschen* (1781) unterzeichnet. Somit wird an dieser Briefstelle zugleich deutlich, wie fragwürdig die propagierte Idee einer endgültigen Konversion von der Satire zur Empfindsamkeit ist: Wenn sich im Winter 1790 tatsächlich eine Bekehrung vollzog, dann bereits die zweite. Dieser Gedanke des Rekonvertitentums wird im Folgenden zu vertiefen sein.

55 Berend HKA I/2, V; die Stelle zitiert auch Sick 2001, 205. Neben der Einschätzung Berends prägt die Forschung bis heute auch Max Kommerells Jean-Paul-Monographie, die das satirische Frühwerk als »unwahr, verstellt, greisenhaft und erzwungen« vom Hauptwerk unterschied, in dem sich ein Dichter der Innerlichkeit ausdrückte (Kommerell 1957, hier: 16).

56 Auf diese Stelle gründet auch Michelsen den Eindruck, dass »die Satire, die Vernichtung des Irdischen durch den Witz stets nur die Vorübung darstelle für die durch keine Schranken mehr aufgehaltene, enthemmte Entfaltung des Fühlens« (Michelsen 1962, 330). Indes bietet, wie sich noch zeigen wird, Michelsens eindrückliche Rekonstruktion von Jean Pauls Werk selbst die beste Grundlage, an diesem Eindruck zu zweifeln.

des authentischen, d. h. empfindsamen ›Jean Paul‹, stehen indes die Befunde der jüngeren literaturwissenschaftlichen Forschung entgegen.

3.2.1.1 Autorschaft als Maskenspiel des Ich

Tatsächlich hat die Forschung den von Berend enthüllten Romancier ›Jean Paul‹ auch und gerade *in biographicis* als einen ausgebufften, die dekonstruktive Subjektkritik vorwegnehmenden Maskenspieler gewürdigt: *Autobiographie als Maskenspiel des Ichs* lautet der programmatische Titel von Monika Schmitz-Emans' Studie zu ›Jean Pauls‹ literarischer Praxis, die sie als »werkübergreifenden Entwurf immer neuer fiktiver alter egos des Schriftstellers« charakterisiert.[57] Zu diesen »alter egos« zählen dabei nicht nur die Namensvettern jenes Vor- und Nachworte signierenden »Jean Paul Fr. Richter«, die in den Romanen und Erzählungen auftauchen, sondern in ganz grundsätzlicher Weise alle Figuren, die die erzählte Welt bevölkern: Sie alle sind als »Abspaltungen«[58] eines sich in unzählige *personae* vervielfältigenden Autor-Ichs zu begreifen. Dieses maskenspielerische Modell von Jean Pauls Autorschaft hat bereits Peter Michelsen eindringlich beschrieben:

> So ruht auf dem Grunde der Jean Paulschen Erzählkunst das Ich, das sich selbst sieht, oder vielmehr; das nicht sich selbst sieht, sondern in allem, was es im Hinschauen auf sich selbst erblickt, immer nur eine andere, fremdartige Spiegelung seiner selbst zu Gesichte bekommt. [...] Die Spiegelungen [dieses] Ich aber sind ohne Zahl. Da jedes Spiegelbild unendliche Male von neuem sich spiegeln läßt, vermag Jean Paul eine Unmenge von Gestalten aus der Reflexion in die Spiegelräume seiner Darstellung zu heben. Alle Personen in Jean Pauls Erzählwerk sind Objektivierungen des Ich, das sich in ihnen aus sich herausstellt.[59]

Das aber bedeutet nichts anderes, als dass die Autobiographie ›Jean Pauls‹ von den fiktiven Biographien seines erzählerischen Werks gar nicht trennscharf zu unterscheiden ist. Vielmehr besteht die Eigenheit von Jean Pauls Autorschaft gerade

---

57 Schmitz-Emans 2011a, 74. Ihre Studie baut in wesentlichen Teilen auf die Monographie Paul Heinemanns auf (Heinemann 2001), der Jean Pauls reflexionsphilosophisch fundierte »Ich-Figurationen« in die Nähe von Becketts literarischen Spaltungen des Ichs rückt.

58 Heinemann 2001, 331, 362 u. ö.

59 Michelsen 1962, 346–347. Vgl. auch Michelsen 1962, 445: »Wir können daher den im Werk sich ›Ich‹ nennenden Erzähler von den anderen als ›Er‹ bezeichneten Gestalten essentiell überhaupt nicht unterscheiden: alle Personen sind Ichs, insofern sie alle Verkörperungen sind, die das Ich annehmen kann.« Ebendies hat bereits Robert Schumann festgestellt, wenn er über seinen erklärten Lieblingsautor hellsichtig notiert: »In allen seinen Werken spiegelt sich Jean Paul selbst ab ›er‹, aber jedesmal in z w e y Personen: er ist Albano u. Schoppe, Siebenkäs u. Leibgeber, Vult u. Walt, Gustav u. Fenk, Flamin u. Victor. [...] immer harte Gegensätze, wenn auch nicht Extreme vereint er in seinen Werken u. in sich – u. er ist es doch nur allein.« (Schumann 1971 [1827–1838], 82)

darin, dass sie das ›wahre Gesicht‹ des Autors von seinen unzähligen literarischen Masken ununterscheidbar werden lässt.[60] ›Jean Paul‹ selbst formuliert dies in wünschenswerter Deutlichkeit, wenn er im Kontext seines späten Projekts, eine *Selberlebensbeschreibung* zu verfassen, festhält: »Alle meine Schreiberei ist eigentlich innere Selbstbiographie; und alle Dichtwerke sind Selblebenbeschreibungen [sic!]« (Il/6,192).[61] Vor diesem Hintergrund darf es durchaus erstaunen, wie wenig an der merklich stilisierten Selbstdarstellung des gealterten als eines früh von der Satire bekehrten Autors gezweifelt wurde. Zugespitzt gesagt, zeigt der Blick auf das »Maskenspiel«,[62] als das sich Jean Pauls Hauptwerk ausnimmt, ja nichts anderes als: Es gibt keinen ›wahren‹ Jean Paul. Der von seiner satirischen Zwangsarbeit erlöste »Jüngling« (I/1, 15), mit dem sich ein gewisser ›Jean Paul‹ in der späten Vorrede zur *Unsichtbaren Loge* 1821 identifiziert, ist gerade so authentisch, wie jener »Kandidat Richter«, der den Protagonisten und Leser:innen des *Komet* (1820–22) im dreizehnten Kapitel dieses letzten Romans als »dürre[r] Jüngling mit offner Brust und fliegendem Haare, und mit einer Schreibtafel in der Hand, singend« entgegentrabt (I/6, 832) – und wie jener den Helden des Romans begleitenden Humoristen Worble, der, wie es heißt, »zu einem J.P. geboren« war (I/6, 738). Während man aber im Figurenkabinett des letzten Romans die schonungslose Selbstkarikatur eines sich in lauter Zerrbilder dissoziierenden Autor-Ichs erkannt hat,[63] blieb die Selbstdarstellung in den nahezu gleichzeitigen Vorworten zu den wiederaufgelegten frühen Werken in ihrem Status einer für Wahrheit zu nehmenden *confessio* weitgehend unangetastet. Tatsächlich aber müssten auch diese Paratexte als Materialien jener fiktiven, maskenspielerischen ›Autobiographie‹ betrachtet werden, als die man Jean Pauls Schreiben treffend gefasst hat.

Dass die vom Autor selbst vorgelegte Rekonstruktion seiner frühen literarischen Entwicklung gelinde gesagt *cum grano salis* zu nehmen ist, legt auch der Blick auf einen weiteren, für die Frage nach der Rolle der (frühen) Satire in Jean Pauls Werk einschlägigen, Text nahe: die kurz vor dem oben zitierten Vorwort zur *Unsichtbaren Loge*, Ende Mai 1821, entstandene Vorrede zur zweiten Auflage der *Grönländischen Prozesse* (II/4, 227–235). Der in der Forschung kaum beachtete Text liefert eine ausführliche Apologie des gescheiterten satirischen Frühwerks: »Vorworte […] zum Würdigen und Entschuldigen dieser Jugendarbeit«, die der Verfasser

60 Dass man im Falle von Jean Pauls unzähligen *alter egos* tatsächlich mit einigem Recht von *satirischen* Masken sprechen kann, wird im Folgenden noch wichtig werden.

61 Vgl. zum zentralen Problem von Jean Pauls Autobiographik, Dichtung und Wahrheit nicht unterscheiden zu können, Pfotenhauer (1987, Kap. V), der eindringlich darlegt, wie die Anstrengungen zur *Selberlebensbeschreibung* konsequent in den letzten Roman, den *Komet*, übergehen.

62 Schmitz-Emans 2011a.

63 Vgl. insbesondere Schweikert 1971.

zugleich als Kapitel »meiner künftigen Lebensbeschreibung – wenn sie anders noch auf das Papier gelangt –« präsentiert (II/4, 227).[64] Der Paratext dokumentiert mithin ein *Leben als Schreiben*, um den programmatischen Titel einer neueren Jean-Paul-Biographie zu zitieren,[65] er arbeitet an einer Autobiographie als Autorbiographie. Tatsächlich gibt die Vorrede auch über die biographischen Umstände Auskunft, unter denen die Satirensammlung entstanden, erschienen und nahezu unbemerkt wieder untergegangen ist (II/4, 233–234). Vor allem aber konzentriert sich der »Neunundfunfzigjährige«[66] bei seinem Rückblick auf den »Neunzehnjährigen« (II/4, 230) auf die stilistischen Vorbilder seiner Satiren und deren ästhetische Fehler, »die widerspenstige Hin- und Hermischung des Spottzorns mit der Lust« (II/4, 228) und die Obstruktion des Leseflusses durch eine wuchernde Überfülle von Gleichnissen,[67] die er auf eine übereifrige *aemulatio* stilistischer Vorbilder zurückführt. Diesen Schwierigkeiten zum Trotz wirbt ›Jean Paul‹ um Nachsicht und Verständnis für das Jugendwerk, indem er es als Ausgangspunkt einer notwendigen schriftstellerischen Entwicklung vom formlosen jugendlichen Übermut zur seelenvollen Milde des reiferen Alters präsentiert:

> »Junge Kiele haben Blut« schreibt mit so vielem Recht und Verstand eben der Jüngling in der Hintern Vorrede seines Buchs, dem ich in dieser vordern das Wort rede; denn erst später verwandelt der reifende Kiel das Blut in eine sogenannte Seele und läßt sich vom Federmesser der Kritik geschickt zum Schreiben zuschneiden und den Ueberfluß nehmen. Dann tritt jene bildersparende Einfachheit hervor, wodurch gegenwärtiger Verfasser sein *Jetzt* von seinem *Sonst* auszuzeichnen sucht, ganz unbekümmert darüber, daß er auf diese Weise immer eine neue Außenseite nach der andern auf eine alte deckt, dem Erdkörper ähnlich, der nach Cuvier vierzehn Oberflächen auf einander hat, wovon die letzte, auf der ich schreibe, die blühendste ist. (II/4, 229)

Indem er zur Apologie des Frühwerks ein teleologisches Entwicklungsnarrativ bemüht, nimmt der Text die vielzitierte und nur wenige Wochen später verfasste

64 Die kommentierende Fußnote der Herausgeber verweist an der zitierten Stelle auf die noch ausstehenden Teile der *Selberlebensbeschreibung*, die nicht über die Darstellung der frühen Kindheit hinausgelangt war, nehmen den »autobiographische[n]« Anspruch der Vorrede also durchaus ernst. Allerdings mussten die Kommentatoren bereits in der Vorausgehenden Note darauf hinweisen, dass es »J. P.« (II/4, 227) bei der Angabe von Zeitspannen (etwa der Produktionszeit seines Werkes) oder seines eigenen Alters nicht besonders genau nimmt (II/4, 227; vgl. zum Lebensalter des Vorredners Anm. 5; II/4, 230).

65 Pfotenhauer 2013.

66 Wie die Kommentatoren vermerken, war »J.P. […] damals erst 58 Jahre alt« (II/2, 230); die Genauigkeit und Faktizität der Altersangabe ist also offensichtlich gleichsam dem Äquivalenzprinzip der witzigen Darstellung zum Opfer gefallen.

67 »[E]s ist aber schwer auszuhalten vor Ähnlichkeiten, nämlich im Buche selber.« (II/4, 228)

Selbstdarstellung in der Vorrede zur neuaufgelegten *Loge* vorweg. Allerdings tut er dies in einer Weise, die Anlass zu Zweifeln an der Wahrhaftigkeit dieser Auto(r)biographie gibt: Bereits die anthropologische Bildlichkeit der Metamorphose, in deren Zug das »Blut« des jungen Kiels sich »in eine sogenannte [!] Seele« verwandelt, lässt am Ernst der behaupteten Verklärung zweifeln. Vollends fragwürdig aber wird das vorgebrachte Entwicklungsnarrativ im darauffolgenden Satz. Denn nicht nur wird, wer vom schreibenden »Verfasser« irgend etwas gelesen hat, in der »bildersparende[n] Einfachheit« des Stils, die dieser sich attestiert, eine schreiende Ironie erkennen.[68] Als ob dies nicht deutlich genug wäre, vollzieht der zweite Teil des Satzes eine doppelte Subversion der vorgebrachten *propositio*, indem er das ›Hervortreten‹ der ›bildersparenden Einfachheit‹ mit dem komplexen Bild eines aus vielfachen Überdeckungen bestehenden Schichtkörpers kontert. Die Subversion ist also eine *in verbis* und *in rebus*. Was als Offenbarung einer zuvor unter rhetorischem Gestrüpp verborgenen *simplicitas* daherkam, wird im Nachsatz in sein Gegenteil verkehrt: Hier werden nicht Schichten abgetragen, sondern immer neue ›Außenseiten‹ aufeinandergelegt. Der Schluss des Satzes mit seiner Behauptung, die ›Oberfläche‹ des gegenwärtigen Schreibens sei »die blühendste«, steigert den Passus zum Selbstwiderspruch; hatte der unmittelbar vorausgehende Absatz doch die Obstruktion der Lektüre durch »Geblümtes und Blühendes« (II/4, 229) zum Charakteristikum des satirischen Frühwerks erhoben.[69]

Wenn sich diesem Paratext eines entnehmen lässt, dann, dass dem späten ›Jean Paul‹ mit seinem Entwicklungsnarrativ nicht zu trauen ist. Die Vorrede zu den *Grönländischen Prozessen* legt vielmehr nahe, dass es sich bei der Erzählung vom notwendigen Überwinden der Satire um eine Deckgeschichte eines Autors handelt, der sich auf das Schichten von Deckschichten spezialisiert. Ob und inwiefern wir es in diesem Sinne beim komplexen, allegorisch gebrochenen Bild des an Schichten anwachsenden ›Erdkörpers‹ mit einem Emblem von Jean Pauls Schreiben zu tun haben, wird dieses Kapitel zu erweisen haben. Für den Augenblick ist festzuhalten: Die nähere Auseinandersetzung mit der Mythe von Jean Pauls früher Überwindung

---

68 Der Einwand, dass es sich um eine Selbstcharakteristik des *späten* ›Jean Paul‹ handelt, verfängt nicht: Parallel zu den Neuauflagen der Werke und ihren Vorreden erscheint, wie erwähnt, der *Komet* (1820–1822), dessen im Vorwort deklariertes Programm darin besteht, »ein ganzes komisches Füllhorn aus[zu]schütteln« (I/6, 569; dazu unten, Kap. 3.2.4.5).

69 Dort hieß es »von der Beschaffenheit« des satirischen Textes, »daß ein Leser, der [darin] lustwandeln will wie auf einer platten glatten Wiese, nicht nur von einem Periodenpunkte zum andern auf ein Redeblumengebüsch von Gleichnis stößt und tritt, sondern auch zwischen jedem Komma etwas Geblümtes und Blühendes zu überwinden und durchzutreten hat« (II/4, 229). Tatsächlich gibt die Vorrede damit einen durchaus treffenden Eindruck von der stilistischen Eigentümlichkeit des satirischen Frühwerks (s. dazu unten, Kap. 3.3.2).

der Satire konfrontiert einen mit dem intrikaten Maskenspiel eines Autors, dessen wahres Ich unter der Vielzahl seiner *personae* grundsätzlich nicht auszumachen ist. Das Fazit dieses kurzen Exkurses in die Ich-Figurationen der Jean Paul'schen Autorschaft kann nur lauten, dass von der Identifikation eines echten Jean Paul prinzipiell Abstand genommen werden muss. Wenn demnach im Folgenden von Jean Paul die Rede ist, sind stets die einfachen Anführungszeichen hinzuzudenken.

3.2.1.2 »Mehrfache Kodierung« oder die Unstillbarkeit der Darstellung. Jean Pauls Prosa

Der Dekonstruktion von Jean Pauls Selbstdarstellung, die ich an der späten Vorrede zur ersten Satirensammlung nachvollzogen habe, lässt sich mit einem weiteren Blick auf Jean Pauls Schreiben Nachdruck verleihen. Zweifel an der epochalen Qualität jener Novembervision, auf der die Mythe vom Tod des Satirikers und der (Wieder-)Geburt des empfindsamen Romanciers beruht, lässt nicht zuletzt der Umstand aufkommen, dass uns in Jean Pauls Werk sowohl vor als auch nach dem ›Schicksalsjahr‹ 1790 unzählige Varianten solcher Todeserlebnisse begegnen.[70] So findet sich die literarisierte Version der Tagebuchnotiz nicht nur im eindrücklichen Todeserlebnis, von dem die Figur Ottomar in der *Unsichtbaren Loge* (1793) berichtet (I/1, 303–305). Tagebuch und Roman geht eine frühe Satire voraus, die unter dem Titel *Meine Ueberzeugung, dass ich todt bin* (1789) ein analoges perspektivisches Spiel mit der Betrachtung der Dinge *sub specie mortis* betreibt (II/2, 514). Aus dem Jenseits spricht aber auch der anonyme Autor der Satire *Über die Schriftstellerei*, die Jean Pauls erste Satirensammlung eröffnet (II/1, 372).[71] Das um die Szenographie der »lebendige[n] Begrabung« zentrierte Motiv von Tod und Wiedergeburt, das Jean Paul 1790 in einer unpublizierten Groteske abermals ausgearbeitet hatte, wird sodann zum Sujet des *Siebenkäs*, seines dritten Romans, der vom inszenierten Tod des Armenadvokaten Siebenkäs und seiner Wiedergeburt unter anderem Namen erzählt. Die Liste ließe sich fortsetzen. Unter dem Stichwort der »mehrfachen Kodierung« hat Götz Müller diese fundamentale Eigenheit der Jean Paul'schen Textproduktion beschrieben:[72] die Wiederverwendung von Motiven und Motivkomplexen in immer neuen Kontexten. Seine Studie, die ausgehend von der berühmten Tagebuchnotiz die »Transformationen des Komplexes Tod und Wiedergeburt« in Jean Pauls Werk untersucht, kommt zu dem weitreichenden Schluss, »daß es bei Jean Paul eigentlich keinen Haupttext gibt«:

70 Vgl. zum folgenden die Studie von Müller 1996c.
71 Vgl. zu diesem frühen Text ausführlich unten Kap. III.3.3.2.
72 Müller 1996c; 1996e.

> Die Darstellung der Intertextualität [d. h. der Variationen desselben Themas innerhalb des Gesamtwerkes] irritiert ernstlich jede hermeneutische Fixierung, denn [sie zeigt], daß Jean Paul die Haltung der Betroffenheit im Tagebuch wie auch die empfindsame Konstellation im Roman immer wieder grotesk oder satirisch zerstört – und das unter Verwendung identischer Textelemente.[73]

Die sich entziehende Qualität von Jean Pauls vielfach maskierter Autorschaft, so lässt sich daraus schließen, hat ihr Pendant also in der charakteristischen Instabilität einer darstellerischen Praxis, die in fortwährender Permutation immer neue, einander widerstreitende Kontexte hervorbringt. Zu Recht verortet Müller die unstillbare Dynamik dieses poetischen Prozesses, der im ständigen Wechsel »von der Empfindsamkeit zur Groteske und von der Komik zurück zum Ernst« besteht, in der radikalen Dichotomie von Form und Stoff:

> [E]ine Angemessenheit von Stoff und Form, wie sie die alte Rhetorik und Poetik formulierte, gibt es bei Jean Paul nicht. Im Gegenteil: der ständige Verstoß gegen das aptum oder decorum ist das offenbare Geheimnis Jean Pauls. Weil es für ihn keine wirklich angemessene Form für das Thema gibt, kann der poetische Prozeß wieder weitergehen.[74]

Was Müller hier beschreibt, darf für das Thema »Als-ich-tot-zu-sein-schien«[75] in besonderem Maße gelten.[76] Die Unvereinbarkeit von Form und Stoff ist aber keineswegs das Spezialproblem der literarischen Todesfiktion. Es ist vielmehr das grundlegende Problem eines Schreibens, das seine »binomische Wurzel« (I/4, 563) in einem radikalen Dualismus von Körper und Geist hat. Die schiere Inkommensurabilität des Körperlichen und des Geistigen setzt alle literarische Darstellung – als der Versuch einer Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen – einem irreduziblen Ungenügen aus. Aus diesem Ungenügen speist sich die unerschöpfliche Produktivität von Jean Pauls Schreiben; man könnte es ein fortwährendes Transzendieren ohne Transzendenz nennen. Ich möchte die Dynamik dieses Schreibens noch etwas näher zu fassen versuchen.

Wie sich also zuletzt angedeutet hat, haben die monströsen Konturen des Jean Paul'schen Werkes ihren Ursprung in einer ständigen Um- und Weiterverarbeitung von literarischem Material. Tatsächlich könnten die ungeheuren Massen an Text, die Jean Paul im Laufe seines Lebens produziert hat, von außen betrachtet leicht den Eindruck der Vielschreiberei erwecken. Diesem Eindruck steht die Insistenz

---

73 Müller 1996c, 134.
74 Müller 1996c, 139.
75 Müller 1996c, 139.
76 Vgl. zum Problem der Darstellbarkeit des Todes am Beispiel des *Titan* Simon 2003.

entgegen, mit der Jean Paul die Mühen seines Schreibens hervorgehoben hat. In einem kurzen aber gewichtigen Notat aus dem Jahr 1820 hält Jean Paul fest: »Ich schreibe jetzo meine Prose so schwer und langsam und so wenig Seiten in einer Woche als Dichter ihre Gedichte«[77] Die Ansprüche einer solchen ›Prose‹, die ihr Maß an der Dichte von Gedichten nimmt, hat Jean Paul bereits im September 1819 unter dem Stichwort *Schwierigkeit des Proseschreib[ens]* in seinem Vita-Buch dokumentiert. Dieses Notat verdient einen näheren Blick. Denn es gibt nicht nur Aufschluss über die Wurzel jener Produktivität, die man zu Recht als »Jean Pauls monströses Schreiben« bezeichnet hat.[78] Die kurze Reflexion erweist sich zugleich als äußerst faszinierendes Lehrstückchen einer Theorie Jean Paul'scher Prosa:

> *Schwierigkeit des Proseschreib[ens]*. Was mein jetziges Hervorbringen so langsam macht, ist das Streben nach rechter Prose, die prosaische Darstellung wird immer schwerer, je länger man sie treibt.– Aber die rechte eines rechten Gedankens wirkt ja oft über diesen selber hinaus […]; die Form über den Stoff hinaus durch einen ihr eignen Stoff.[79]

Zunächst lässt sich feststellen: In der Sylleptik seiner impliziten textuellen Verweise thematisiert der Eintrag die besagte Herausforderung des Proseschreibens nicht nur, er führt sie zugleich vor. Offensichtlich, so ist dem Text zu entnehmen, liegt die Schwierigkeit der prosaischen Darstellung in einem spezifischen Überschuss; einem Mehr, mit dem im »Streben nach rechter Prose«, wie Jean Paul schreibt, die »rechte [Prose? Darstellung?] eines rechten Gedankens über diesen hinaus[wirkt]«. Die elliptische Formulierung hat es in sich. Sie evoziert in ihrer emphatischen Wortwiederholung zum einen die charakteristische Dynamik der ungebunden nach vorne, das heißt (im abendländischen Kontext) nach *rechts* fortlaufenden *prorsa oratio*. Deren Tendenz, sich zu verselbständigen, mit Cicero: zu fliehen und zu irren, gehört bekanntlich zu den Topoi der Prosa-Reflexion.[80] Zugleich evoziert die Auslassung des zum Attribut gehörigen Substantivs die großgeschriebene Rechte, also: die Schreibhand. Dass diese den Gedanken im Schreibfluss ohne Weiteres zu überholen vermag, ihn mitunter gar – um im Bild zu bleiben – links liegen lässt, war Jean Paul

77 Zit. n. der von Berend herausgegebenen ›Aphorismen‹-Sammlung (Berend 1966, hier: 16); vgl. auch Schweikert (1971, 4), der sich zu Recht gegen die oft wiederholte These von der abnehmenden Gestaltungskraft des Autors im Spätwerk wendet.

78 Schäfer 2002, 221: »Sein Schreiben ist eine permanente *bricolage*, ein An- und Umbauen, Ergänzen und Revidieren […].«

79 Ich zitiere das Notat nach der Hanser-Ausgabe des Nachlasses (Pfotenhauer 2004, 328 [489]); Schweikert (1971, 4), der, soweit ich sehe, als einziger auf den Eintrag hingewiesen hat, zitiert den Text im sinnentstellenden Wortlaut der von Förster und Otto herausgegebenen Nachlass-Edition (*Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, 1833).

80 Vgl. dazu den *Versuch* Kap. I.1.5, Anm. 136.

wohlbekannt.[81] Indem er auf diese Weise (implizit) die Materialität des Schreibprozesses zu Bewusstsein bringt, vollzieht der Satz in seiner ganzen Rechtslastigkeit zugleich eine dem Fortlaufen der Rede gegenläufige Rückwendung auf sich selbst. Diese Rückwendung ist im Text als ›*reflectio*‹ figuriert, als *reflexio* und *lectio* in Einem: Seine eigene Lektüre inszenierend, greift der zweite Satz das fragwürdige Attribut der ›rechten‹ Prose wieder auf und lässt es in wortspielerischer Wiederholung auseinandertreten. Zwischen ›der‹ rechten und ›dem‹ rechten öffnet sich gleichsam der Abgrund der uneingeholten und uneinholbaren Darstellung. Proseschreiben zeigt sich hier als eine schreibend vollzogene Selbstlektüre des Textes. Indem diese reflexive *lectio* das wiederholte Wort in unterschiedliche Bedeutungen auseinanderklaffen lässt, dissoziiert sie die Sprache vom Gedanken, die ›Form‹ vom ›Stoff‹, und zwar so, dass es zu einer paradoxen Verselbständigung dieser ›Form‹ kommt: Die scheinbar sekundäre *elocutio* des Gedankens avanciert zum ›eignen‹, eigendynamischen ›Stoff‹. Dieser im abschließenden Teilsatz auf den Begriff gebrachten Bewegung verdankt sich das Notat. Es ist die Bewegung eines ruminierenden Wiederholens, einer *Re*-petition, die dem Text als selbstreferentielles subliminales *pattern* eingeschrieben ist: So nimmt die ›*re*chte‹ des ›*re*chten‹ nicht nur das ›St*re*ben‹ nach ›*re*cht*er*‹ Prose wieder auf, sondern buchstabiert auch das ›schw*erer*‹ Werden der Darstellung wieder zurück, das seinerseits das doppelte *Pro*- von ›*Pro*se‹ und ›*pro*saisch‹ ausgebremst hatte. In diesem selbstbezüglichen Wieder und wieder Zurück des Lautmaterials wird der Primat des zu versprachlichenden Gedankens vor der sprachlichen Form auf subversive Weise unterminiert: Offensichtlich hat es die prosaische Darstellung zuallererst mit dem beunruhigenden Eigenleben der Sprache zu tun.

Ohne dass damit die Komplexität des zitierten Notats erschöpft wäre, breche ich das *close reading* hier ab. Deutlich ist: Wir haben es bei Jean Pauls Prosa mit einem höchst selbstreflexiven Schreiben zu tun. Einem Schreiben, dessen Schwierigkeit gerade im Bewusstsein für die überschießende Eigendynamik einer Sprache zu liegen scheint, die nicht anders als in komplizierenden, sich selbst kommentierenden Rekursionen prozedieren kann. Ein wesentliches Ziel dieses Kapitels wird es sein, dieses gegenwendige Schreiben zu seinem Ursprung in den frühen Satiren zurückzuverfolgen.

Der Blick auf die Selbstdarstellungen des späten ›Jean Paul‹ – so ließen sich die Ausführungen dieses Unterkapitels zusammenfassen – gibt zwar keine Antwort auf

81 Ich erinnere hier an die oben erwähnte Satire über den alles überragenden Anteil der »*rechte*[*n*] *Hand*« an den geistigen Produkten (den *Beweis, dass man den Körper nicht blos für den Vater der Kinder, sondern auch der Bücher anzusehen habe* [...]; II/1, 506–526). Dass es sich bei diesem Text um eine satirische Selbstreflexion von Jean Pauls Schreiben handelt, wird unten noch zu zeigen sein.

die Frage nach der Konzeption des Gesamtwerks. Aber er macht mit den grundlegenden Eigenheiten von Jean Pauls Schreiben bekannt. Damit steht nun ein Blick auf die Konzeptionen des Früh- und Hauptwerks in der Forschung an.

3.2.2 Der ›Gattungswechsel‹ in der Forschung

Des merklich stilisierten Charakters der biographischen Mythe vom existenziellen, durch das Todeserlebnis markierten Einschnitt ungeachtet, hat sich die Idee von Jean Pauls epochalem Durchbruch zum empfindsamen Erzählen in der Forschung hartnäckig gehalten. Zwei Forschungsbeiträge insbesondere sind dafür maßgeblich. Beide sind in Bd. II/4 der Werkausgabe zu finden. Und beide relativieren zwar die Urplötzlichkeit der Abwendung von der Satire und Hinwendung zum Roman,[82] zementieren jedoch die Konzeption eines Jean Pauls Autorschaft erst eigentlich begründenden »Gattungswechsels«.[83]

In seinem ausführlichen Nachwort zur zweiten, die frühen Schriften umfassenden, Abteilung seiner Ausgabe der Jean Paul'schen Werke hat Norbert Miller die Zeit der Satirenproduktion als die Lehrjahre eines Autors rekonstruiert, der nach den misslungenen Anfängen seines Schreibens in den *Grönländischen Prozessen* – Miller beschreibt sie als »grämliche[s] und angestrengt-moralisierende[s] Auskramen [der] Ständesatire« in der »manierierten Tonlage übersteigerter Repetition« (II/4, 46) – allmählich das Erzählen lernt, und zwar insbesondere durch das fleißige Studium der Texte Jonathan Swifts.[84] Das entbehrt freilich nicht der Ironie; ist es doch demnach ausgerechnet der bissigste Satiriker Englands, mit dessen Hilfe Jean Paul sich von der Satire befreit, indem er ihm das Handwerkszeug zum Romaneschreiben ablernt.[85]

Komplementär zu Millers formaler Herleitung des Gattungswechsels verhält sich die bestechende Rekonstruktion, die Wilhelm Schmidt-Biggemann von »Jean

---

82 Zur Relativierung der »Zäsur« als die Jean Paul das Todeserlebnis beschreibt, s. insbes. Miller II/4, 49.

83 Die folgenden Hinweise werden der durch und durch beeindruckenden Weitsicht der beiden Nachworte, die erstaunlicherweise noch immer als Geheimtipps der Jean-Paul-Forschung gelten können, natürlich nicht gerecht.

84 Miller II/4, 180.

85 Schönert 1969 hat die von Miller skizzierte Entwicklung weg vom satirischen Räsonieren hin zum Erzählen, mitunter zum Roman, als die allgemeine Entwicklung des 18. Jahrhunderts beschrieben. Vgl. zum prägenden Einfluss Swifts auf die deutsche Satire des 18. Jahrhunderts die Studie von Kämmerer 1999; als wegweisender Vertreter der menippeischen Satire im England der Aufklärung erscheint Swift etwa bei Cole 1999 und Weinbrot 2005, Kap. II.

Pauls frühe[r] Entwicklung« vorgelegt hat.[86] Sie sieht im satirischen Frühwerk in erster Linie die philosophischen Umbrüche der Spätaufklärung widergespiegelt. So beginne Jean Paul seine Autorschaft mit einer hoffnungslos unzeitgemäßen, dem Optimismus der Leibniz'schen Philosophie verpflichteten Aufklärungssatire, um sich sodann – wie so viele seiner Zeitgenossen – von Kants Erkenntnis- und Metaphysikkritik in eine tiefe intellektuelle Krise stürzen zu lassen. Kants Kritizismus raube dem aufklärerischen Satiriker den festen Rahmen, an dem seine satirischen Texte zuvor ihren sicheren Maßstab gehabt hätten, und zerstörten damit die Bedingungen der Satire. Mit dem Verlust einer über sämtliche Zweifel erhabenen Vernunft verliert der aufklärerische Satiriker mithin jenen souveränen Standpunkt, von dem aus er bis anhin Torheit, Aberglauben und Vorurteile der Menschen geißelte. Aus dem radikalen, nihilistischen Skeptizismus, den die Kant-Lektüre bei Jean Paul verursacht habe, vermochte er sich nur mithilfe von Jacobis Philosophie, d. h. durch eine gegen die Vernunftkritik Kants behauptete Metaphysik des Gefühls zu retten.[87] Dieser Rettung korrespondierte der Gattungswechsel von der Satire zum empfindsamen Roman.[88] Schmidt-Biggemanns äußerst schlüssiger Argumentation zufolge wiederholt sich in Jean Pauls Frühwerk, das weniger als ein literarisches denn als ein philosophisches zu betrachten ist, also noch einmal die Entwicklung des aufklärerischen Denkens, das im destruktiven Einbruch der kantischen Kritik seine kopernikanische Wende erfuhr.[89]

Indes könnte und hat gerade die bestechende Schlüssigkeit dieser Rekonstruktion Anlass zu Zweifeln gegeben. So hat Engelhard Weigl zu Recht moniert, dass die Darstellung des Herausgebers »eine Kontinuität der Satiren zur Literatur [und Philosophie] der Aufklärung« attestiere, die der »Selbstdarstellung« des Satirenautors widerspricht: Schmidt-Biggemann »unterstell[e] der Satire eine Rationalität, die Jean Paul selbst bestreitet […]«.[90] Mit seinem Hinweis auf den Umstand, dass auch Jean Pauls frühste Satiren keineswegs so eindeutig der aufklärerischen Straf-

86 Schmidt-Biggemann II/4, 263–292.

87 Vgl. zur Rolle Jacobis für Jean Paul auch Goebel 2002 sowie, eingehend, Koch 2013; außerdem Wenz (2019), der Jean Paul in einer für diese philosophische Perspektive symptomatischen Weise als »Gefolgsmann« Jacobis darstellt (Wenz 2019, 388).

88 Schmidt-Biggemann II/4, 289: »Das Gefühl vermittelte die alten Sicherheiten, die die Vernunft, vor allem nach ihrer Kantischen Kritik, nicht bieten konnte. Wenn damit nicht das Wissen, sondern das (Er)Leben im Fühlen die entscheidenden Kriterien für die Wahrheit der Dichtung bot, dann war es auch sinnvoll, nicht mehr ein Kaleidoskop von Wissensstückchen darzustellen, sondern eine Biographie zu schreiben.«

89 Mit Schmidt-Biggemanns Argumentation im Grundsatz konform geht Wulf Köpkes umfangreiche Studie zu Jean Pauls Frühwerk (Köpke 1977).

90 Weigl 1980, 13 (in Auseinandersetzung mit Schmidt-Biggemanns Dissertation von 1975, deren Ergebnisse in das oben referierte Nachwort eingeflossen sind). Auf Weigls Kritik stützt sich auch

dichtung zuzuordnen sind, wie dies die Herausgeber des Jugendwerks suggerieren, trifft Weigl einen wichtigen Punkt. Gegenüber Schmidt-Biggemanns These von der intellektuellen Entwicklung des jungen Autors – vom (erkenntnis-)optimistischen Leibnizianismus der frühen 80er Jahre zum nihilistischen Kritizismus um 1790 – erkennt Weigl bereits in den *Grönländischen Prozessen* die literarische »Ausdrucksform« eines tiefgreifenden »Skeptizismus«.[91] Nicht nur gingen Jean Pauls frühe Satiren mithin von Vornherein einer orientierenden Vernunft-Norm verlustig; auch seien die »alte[n] Zweifel« im (Roman-)Werk der 90er Jahre keineswegs »zum Schweigen gebracht«.[92]

Weigls Blick auf den Skeptizismus, der Jean Pauls Autorschaft ab den frühen 80er Jahren grundiere, verschiebt den Fokus von der retroaktiv mythologisierten Zäsur zwischen dem satirischen Früh- und dem Romanwerk auf einen anderen, nicht weniger einschlägigen Bruch: den Übergang von den ernsthaften philosophischen Untersuchungen des Gymnasiasten, seinen *Übungen im Denken*, zum wilden Witz der *Satirischen Skizzen*.[93] Mit dieser – früheren – Zäsur geraten hier die für ein Verständnis von Jean Pauls Schreiben so zentralen Produktionsverfahren in den Blick, denen sich seine Texte verdanken.

Tatsächlich werden insbesondere von demjenigen Teil der Jean-Paul-Philologie, der sich auf die Schreibverfahren des Autors konzentriert, gewichtige Einwände gegen die These von der Überwindung des Satirischen erhoben. Denn der Behauptung eines radikalen, zu Beginn der 90er Jahre vollzogenen Wandels »vom enzyklopädischen Satiriker zum empfindsamen Romancier« steht der – positivistische – Befund entgegen, dass sich an der konkreten Produktionsweise, an jener ›Fabrik‹, als die Jean Paul seine Schreibwerkstatt charakterisiert, zwischen 1782 und 1822 kaum etwas ändert. Vielmehr hält der Autor den noch näher zu beschreibenden Verfahren der Textproduktion, aus denen zuerst seine frühen Satirensammlungen hervorgegangen waren, ein Leben lang die Treue. In den Worten Jens Loeschers, der Jean Pauls Schreibpraxis einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat: »Das

Košeninas Untersuchung zum Einfluss von Platners Anthropologie auf Jean Paul (Košenina 1989, hier: 53).

91 Weigl 1980, 25. Seine deutsche »Parallele[]« habe das satirische Frühwerk Jean Pauls im Werk Wezels (Weigl 1980, 25). Weigl stützt sich insbesondere auf einen Brief aus dem Jahr 1783, indem Jean Paul an seinen Mentor Vogel schreibt, dass er »an allem zweifle« und verspricht, »[i]n künftigen Briefen […] viel vom Skeptizismus und von meinem Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nent, [zu] schreiben« (HKA III/1, 66–67). Vgl. zum Skeptizismus des Frühwerks auch Köpke 1977, 75–85.

92 Weigl 1980, 25.

93 Vgl. dazu die wegweisende Studie von Böck 2002.

Inzestuöse der Ideenkopulation […] bleibt das Produktionsprinzip.«[94] Vor dem Hintergrund dieser Tatsache und mit besonderem Blick auf das fortwährend bewirtschaftete Konvolut von *Satiren und Ironien*, in denen Jean Paul sich die Materialien zu seinen publizierten Werken erschrieb, hat Birgit Sick betont, dass »von einer ›Abkehr‹ von der Satire und einer ›Wende‹ zum Roman […] keine Rede sein« könne.[95]

Fokussiert man mithin die produktionsästhetischen Aspekte von Jean Pauls Schreiben, verliert der behauptete Bruch zwischen Früh- und Hauptwerk seine epochale Qualität. Stattdessen treten die Kontinuitäten einer literarischen Produktion hervor, die man wahlweise als ›enzyklopädisch‹,[96] ›hypertextuell‹[97] oder ›digressiv‹[98] zu fassen versucht hat, um damit demselben Prinzip unterschiedliche Namen zu verleihen: dem Witz.

Witz ist sowohl das Produktionsprinzip von Jean Pauls hypertrophen, oder, wie er selbst sagt: »überladene[n]« (II/1, 474) Texten als auch deren stilistisches Hauptmerkmal. Mit Blick auf den charakteristischen Überreichtum der Jean Paul'schen Sprache, ihre »witzig-metaphorische[] Überfülle«,[99] hat auch Peter Michelsen die Entwicklung vom Früh- zum Romanwerk relativiert und betont,

> wie sehr der Schritt in den bilderreichen Stil der Satiren entscheidend war für die Ausbildung einer [Jean Paul] eigenen Schreibweise – viel entscheidender als der Schritt von »Des Teufels Papieren« zur »Unsichtbaren Loge«, d. h. von der Satire zur ›Geschichte‹. Der Abstand etwa zwischen den »Übungen im Denken« (1780–1781) und den »Grönländischen Prozessen« ist viel größer als der zwischen diesen und z. B. dem »Dr. Katzenberger«.[100]

94 Loescher 2014, 253. Die ratlose Verwunderung, mit der Loescher dies feststellt, zeugt anschaulich von der Hartnäckigkeit der Überwindungsthese. So kommentiert der Verfasser Jean Pauls Schicksalsjahr 1792: »Die Geschichte des Erfolgsautors hat begonnen. Das Erstaunliche ist, dass Jean Paul, ob aus vorgegebenem oder tatsächlichem Zeitmangel heraus […] die alte Technik beibehält.« (Loescher 2014, 253) Zu dieser ›Technik‹ s. u. 3.3.1.

95 Sick 2006, 54. Die konstitutive Relevanz der satirisch-ironischen Materialsammlungen hat auch Schwaderer (2010, 103) hervorgehoben: »Nahezu alle Romane sind von Teilen der *Satiren und Ironien* durchsetzt. Diese Bausteine werden also in ihrem Lauf durch die Produktionskette der Textwerkstatt erstens aus der wissenschaftlichen Literatur gefiltert, zweitens in die geeigneten Exzerpthefte sortiert, drittens in den Satire-Bänden angereichert, bis sie letztendlich wie Erbsen zum Quellen gebracht im Romanwerk aufgehen und dort ihre satirische Kraft entfalten.« Wie genau diese Kraftentfaltung zu verstehen ist, bedürfte indes der näheren Explikation, das heißt ausführlicherer Studien zum Romanwerk. Tatsächlich hat die im vorausgegangenen Kapitel wiederholt angedeutete These vom Latent- und Ubiquitärwerden des Satirischen in dieser Verarbeitungstechnik gleichsam ihr philologisches Fundament.

96 Kilcher 2003.

97 Klappert 2006; Sick 2015.

98 Wieland 2013.

99 Michelsen 1962, 315.

100 Michelsen 1962, 316.

Indem er die Affinität zwischen den frühen Satiren und den späten, d. h. nach 1800 veröffentlichten Texten hervorhebt, legt Michelsen den Finger auf den neuralgischen Punkt einer am Paradigma der Romane orientierten Werkkonzeption. Denn gerade am 1809 erschienenen *Katzenberger* lässt sich festmachen, wie wenig Jean Paul die Anfänge seines Schreibens nach 1790 hinter sich gelassen hat. Um dem Befund einer anhaltenden Relevanz des Satirischen für Jean Pauls literarische Produktion an Plausibilität zu verleihen, muss hier ein etwas ausführlicherer Blick auf das Gesamtwerk geworfen werden.

3.2.3 »So schreib' ich Satire« – Rückkehr zur Satire und Kontinuität der Unform

Tatsächlich gibt bereits eine oberflächliche Sichtung des Gesamtwerks Anlass, am Primat des Romans und der kolportierten Geschichte von der frühen Überwindung der Satire zu zweifeln. So ausgemacht es der etablierten Perspektive auf das Jean Paul'sche Schaffen scheint, dass mit der Erscheinung der *Unsichtbaren Loge* (1793) ein von der Satire zum Erzählen bekehrter Romancier seine Erfolgsgeschichte beginnt, so fragwürdig erscheint ebendies, wenn man nur einen Schritt zurück macht und das umfangreiche Ganze von Jean Pauls literarischer Produktion in den Blick nimmt.[101] Was aus dieser Perspektive nämlich ins Blickfeld rückt, ist die Tatsache, dass das sog. »große[] Jahrzehnt«[102] der Romane eben auch nur ein (großzügig gerechnetes) Jahrzehnt ist. Es folgen noch einmal knapp zwanzig Jahre einer schriftstellerischen Produktion, die sowohl formal als auch inhaltlich eine »verschärfte satirische Tendenz«, mithin eine Rückkehr zu den Anfängen von Jean Pauls Schreiben erkennen lassen.[103] Paradigmatisch für diese Entwicklung ist der besagte ›Roman‹ *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809), dessen monströse Thematik – der Anatom Katzenberger sammelt Missgeburten – in den grotesken Fiktionen des satirischen Frühwerks ihr Vorbild hat.[104] Aber nicht nur steht die Erzählung, wie sich der Vorrede entnehmen lässt, in der Tradition des literarischen »Zynismus« (I/6, 82). Die kynisch-satirische Programmatik des Grotesken und Monströsen hat ihr Pendant in der markanten Unform der Publikation. Denn tatsächlich ist der

101 Vgl. in diesem Sinne zuletzt: Simon 2019.
102 Miller II/4, 83.
103 Die folgenden Ausführungen verdanken sich wesentlich Peter-Horst Neumanns noch immer zu wenig gewürdigtem Forschungsbeitrag zum *Katzenberger*-Korpus (Neumann 1975, hier: 167).
104 In den *Teufelspapieren* berichtet der Autor Hasus u. a. *Von den fünf Ungeheuern, und ihren Behältnissen, wovon ich mich anfänglich nähren wollen* (II/2, 151–165) und von seinem »menschlichen Naturalienkabinett« (II/2, 386).

Text als Teil eines Sammelwerks aus vermischten Schriften erschienen, das nicht zuletzt wiederaufgelegte Satiren des Autors enthielt.[105] Diese äußere ›Missgestalt‹, das inkohärente, an journalistischen Vorbildern orientierte *mixtum compositum*, ist im Hinblick auf die Konzeption des Gesamtwerks bedeutsam. Denn mit diesem ab 1800 privilegierten Publikationsformat schließt Jean Paul deutlich erkennbar an die hybride Unform seiner frühen Satirensammlungen, insbesondere die *Auswahl aus des Teufels Papieren*, an.[106] Das mehrfach überarbeitete Konvolut der *Teufelspapiere* trug zunächst den programmatischen Titel *Scherze in Quart mit ernsthaften Noten*,[107] war also von vornherein als ein paratextuell gegliedertes *iocoserium* geplant, wobei die ernsthaften Noten sich jeweils an die vier Großkapitel, die sog. »Zusammenkünfte mit dem Leser« anschlossen. Im Zuge der Überarbeitungen wurde diese Makrostruktur um mehrere Vorworte, sowie verschiedene, hintereinander geschaltete »Anhänge« ergänzt, die ebenfalls nach dem Prinzip der unvermittelten Abfolge scherz- und ernsthafter Partien komponiert waren.[108] Die programmatische Zwittergestalt eines aus sehr viel Spaß, aber auch ein bisschen philosophischem Ernst und Rührung gemachten *mixtum compositum* hat ihre intrikate Reflexion dabei in der auktorialen Fiktion des Konvoluts. Denn wie sich der Einleitung entnehmen lässt, handelt es sich beim (Haupt-)Autor, der unter dem Namen I.P.F. Hasus firmiert, um einen »guten«, »weichherzig[en]«, aber leider regelmäßig vom satirisierenden »Teufel« besessenen Habenichts (II/2, 112–114). Auf die komplexe Frage nach der Autorschaft der zweiten Satirensammlung, zu der neben dem schizophrenen Hasus auch noch zahlreiche weitere Verfasser beitragen, wird zurückzukommen sein. Hier interessiert in erster Linie die paratextuelle Unform, die Jean Pauls (Richters) frühe satirische Publikationen kennzeichnet.

Durchaus richtig hat Neumann nämlich in der heterogenen Werkchen-Sammlung, in der oder vielmehr: als die Jean Paul 1809 seinen *Katzenberger* veröffent-

---

105 Ironischerweise wird der *Katzenberger* bis heute – in Unkenntnis seines ursprünglichen Publikationsformates – als der gelungenste, weil am wenigsten abschweifende Roman Jean Pauls gehandelt (zuletzt etwa Niehle 2018, 190–200). Vgl. dagegen Kaminski 2017.

106 Darauf hat Neumann bereits 1975 (hier 166–167) hingewiesen, und damit der Fehleinschätzung Schweikerts entgegengearbeitet, der in Jean Pauls Spätwerk »kein Anknüpfen an die ›satirische Essigfabrik‹«, also ans Frühwerk erkennen will (Schweikert 1971, 14). Allerdings ist Neumann die angekündigte Studie zu Jean Pauls Werkpolitik schuldig geblieben.

107 Vgl. die Ausführungen der Herausgeber in II/4, hier: 352.

108 Vgl. neben der Dokumentation im Anhang der Hanser-Ausgabe (II/4, 351–356) insbes. Neumann 1975, der die *Auswahl aus des Teufelspapieren* ihrer »Form« nach der (abgesehen vom Verweis auf Petron nicht näher bestimmten) »Menippeischen Satura« zurechnet (1975, 165).

licht hat, das Vorbild der *Teufelspapiere* erkannt.[109] Die Hinwendung zum Publikationsformat des »Korpus«, verstanden als »kalkuliertes Gefüge heterogener Texte«, zwischen denen »eine Fülle erzählerischer, thematischer und motivischer Korrespondenzen spielt«, deutet Neumann dabei als Abkehr vom Werkkonzept der Romane, die um eine »Integration« der disparaten Bestandteile durch eine »übergreifende romanhafte Erzähl-Konstruktion« bemüht gewesen seien.[110] So sehr Neumanns Befund von der symptomatischen Dissoziativität des Jean Paul'schen Spätwerks zuzustimmen ist, so sehr ist hier zugleich die Kontinuität des heterogenen Publikationsformates hervorzuheben: Tatsächlich bleibt Jean Paul dem Modell seiner zweiten Satirensammlung, deren kalkuliert hybride Korpus-Struktur eine disparate Fülle von Einzeltexten (Vorrede, Brief, Predigt, Aufsatz, Reiseerzählung, Prosaepigramm, Abhandlung, Allegorie) aus der Feder verschiedener Autoren und in unterschiedlichen Tonlagen zu einem hybriden Konvolut versammelt, während seiner gesamten Schaffenszeit treu. In jedem der als Parerga zu den großen Romanen gehandelten kleineren Bücher, insbesondere in den Appendices (den *Biographischen Belustigungen*, dem *Jubelsenior*, dem *Komischen Anhang* zum *Titan*),[111] sind Beispiele solcher *saturae* zu erkennen.[112] Bereits ein kurzer Blick auf die Titel dieser Publikationen lässt deren markante Heterogonie augenfällig werden. Abgesehen von ihrer barocken Länge und skurrilen Buntheit eint eine Vielzahl dieser Titel das Wörtchen »nebst«, mit dem die heterogene Komponenten des einzelnen Buches eher schlecht als recht verbunden werden: *Leben des Quintus Fixlein aus funfzehn Zettelkästen gezogen;* nebst *einem Mustheil und einigen Jus de tablette* (1796); *Das Kampaner Thal, oder über die Unsterblichkeit der Seele,* nebst *einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus* (1797); *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Fläz mit fortgehenden Noten;* nebst *der Beichte des Teufels bey einem Staatsmanne* (1809); *Dr. Katzenbergers Badereise* nebst *einer Auswahl verbesserter Werkchen* (1809).[113] Der Eindruck, der sich angesichts dieser

109 Vgl. zur Korpus-Struktur des Katzenberger neuerdings auch, an Neumann anschließend, Wieland 2011a; Kaminski 2017 sowie Dell'Anno 2020.

110 Neumann 1975, 183.

111 Vgl. zur Jean Paul'schen Erfindung des Appendix unten, 3.2.3.3.

112 Erst in jüngster Zeit hat die Jean-Paul-Philologie begonnen, der Korpus-Struktur seiner sog. ›kleinen erzählenden Schriften‹ (Band I/4 der SW) Rechnung zu tragen. Eine Ausnahme bildet die bereits mehrfach erwähnte Studie von Neumann 1975. Vgl. in jüngerer Zeit exemplarisch die Studie von Nicola Kaminski zum *Katzenberger*-Korpus (Kaminski 2017), an die ich in meinem Beitrag angeschlossen habe (Dell'Anno 2020). Zum *Fixlein* neuerdings Bergengruen 2019, der sich allerdings auf den Status des Aufsatzes *Über die natürliche Magie* der Einbildungskraft konzentriert.

113 Tatsächlich wäre sogar Jean Pauls theoretisches Hauptwerk zu nennen, das als *Vorschule der Ästhetik,* nebst *einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (1804/1813) erschienen ist. Wenn hier der Anschaulichkeit halber die *Biographischen Belustigungen*, der *Jubelsenior* und die

Liste einstellt, lässt sich bündig mit den Worten umschreiben: Das erzählende Hauptwerkchen ist nicht genug. Es bedarf der um es herum arrangierten Zusätze oder Beiwerkchen. Im rekurrenten »nebst« der aufgelisteten Titel findet die paratextuelle Faktur dieser Korpora ihren programmatischen Ausdruck. Dabei handelt es sich bei den inkorporierten Zusätzen um eine bunte Palette von Textsorten: von der empfindsamen ›Erbauungspoesie‹[114] über den philosophisch-räsonierenden Aufsatz bis zur Satire im gängigen Sinne findet in diesen Korpora alles seinen Platz. Im *Leben des Quintus Fixlein* wird solcherlei Hybridität unmissverständlich beim Namen genannt:

> So schreib' ich Satire, weil diese nach Kasaubon vom Wort Satura herkommt, d. h. eine Schrift von buntscheckigem Inhalt; daher lanx satura eine Kompotiere mit allerlei Obst. (HKA VI,1, 158; Anm. 28 zum Wort »Saturen«)[115]

Das Prinzip der hybriden Mischung, dem diese kleineren Bücher folgen, behauptet sich dabei, wie gesagt, auch in der markanten Vielfalt der Schreibarten. Wie ich einleitend hervorgehoben habe, ist dieses Prinzip als ein anthropologisches zu verstehen: Jean Paul begegnet der hybriden, geistigen *und* körperlichen, emotionalen *und* intellektuellen Natur des ›ganzen Menschen‹ – oder auch: der männlich-weiblichen Doppelnatur des ganzen Menschengeschlechts[116] – mit der absichtsvoll arrangierten Hybridität seiner Bücher, deren Komposition auf einen beständigen Wechsel zwischen tränenseliger Rührung, intellektueller An- und Überspannung und befreiendem Lachen zielen. Gerade in dieser anthropologisch fundierten Mischförmigkeit erweisen sich die ›buntscheckigen‹ kleineren Schriften als radikalere Versionen

---

Palingenesien nicht aufgeführt sind, so ist damit keineswegs impliziert, dass diese das Kriterium der hybriden Korpus-Struktur nicht erfüllen. Wie sich bereits im Blick auf die Appendix-Theorie gezeigt hat, und im Verlaufe dieses Kapitels noch herausstellen wird, handelt es sich auch bei diesen Publikationen um exemplarische *mixta composita*.

114 Gemeint sind hier in erster Linie die unzähligen Traumtexte mit ihren Jenseits-Visionen – zu denken ist aber auch an die (im klassischen Sinne poetische) »Polymeter«-Sammlung, die Jean Paul als fünftes Werkchen dem *Katzenberger*-Korpus beigibt.

115 Ich zitiere die Stelle aus der neuen historisch-kritischen Werkausgabe. Zu ihren markantesten Merkmalen gehört die Beibehaltung von Jean Pauls aus heutiger Sicht eigenwilliger (Ortho-)Graphie. Wie einschlägig diese editorische Entscheidung für die Lektüre der Jean Paul'schen Texte ist, deutet sich bereits an der zitierten Passage an; ist doch im germanisierten »Kasaubon« (gemeint ist Isaac Casaubon) sowohl der Käse als auch die (Sau-)Bohne zu erkennen, sodass der Satiretheoretiker hier gleichsam selbst als personifizierte *satura* erscheint.

116 Das *Fixlein*-Korpus besteht neben der Biographie des Titelhelden aus einem *Musteil für Mädgen*, der zwei empfindsame Erzählungen von Liebe, Tod und Jenseits umfasst, und *einige Jus de tablette für Mannspersonen*, das sind zwei philosophische Abhandlungen und zwei satirisch-humoristische Erzählungen (oder Digressionen), alternierend angeordnet und um ein Postskript ergänzt.

jener anthropologischen Experimente, die man in Jean Pauls Romanen erkannt hat. Denn tatsächlich lassen sich die Figurenkonstellationen der Romane als anthropologische Versuchsanordnungen lesen, die verschiedene Varianten des *commercium*-Problems personifiziert auf der Bühne des Textes interagieren lassen.[117]

Besonders anschaulich konkretisiert sich dieses anthropologische Gepräge der Jean Paul'schen Romane etwa im *Siebenkäs*. In dessen Zentrum steht ein Doppelgängerpaar, das gleich zu Beginn als »Gütergemeinschaft des Körpers und des Geistes« (I/2, 80) vorgestellt wird. Das Duo – der weichherzige Siebenkäs und der humoristisch-wilde Leibgeber (!) – ist unschwer als *commercium*-Allegorie zu erkennen. Der inszenierte Tod des unglücklich verheirateten Siebenkäs und sein Fortleben im »Gehäuse[] oder der Hülle, die seinen Freund umschlossen hatte« (I/3, 534), also unter der Identität Leibgebers, macht den Roman zu einem zwischen metaphysischer Zuversicht und satirischer Posse schwankendem anthropologischen Spektakel.[118] Der programmatischen Dissoziativität einer literarischen Anthropologie, deren Doppelgängerfiguration Körper und Geist, Materialismus und Spiritualismus, als gegensätzliche Instanzen auftreten lässt, korrespondiert dabei die heterogene Faktur des Textes. Ein Blick auf den vollen Titel des *Siebenkäs* macht deutlich, wie innig verwandt Jean Pauls ›Romane‹ jenen *saturae* sind, als die sich die kleineren (Neben-)Werke ausnehmen: Mit *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (1796/97) ist nämlich in erster Linie ein hybrides *mixtum compositum* bezeichnet (wobei insbesondere die Fruchtstücke die Etymologie der *satura lanx* evozieren); und erst sekundär die Biographie des Helden. Und tatsächlich vermag eine werkgenetische Betrachtung des vielfältig überarbeiteten Textes den Eindruck zu stärken, dass auch in diesem Roman jenes Prinzip des vermischten Schrifttums am Werk ist, durch das sich sowohl das Früh- und das Spätwerk als auch die als Parerga zu den Romanen gehandelten kleineren Schriften auszeichnen.[119] Wie nämlich der Blick auf das 1796 erschienene erste Bändchen des *Siebenkäs* zeigt,[120]

---

117 Vgl. Bergengruen 2003b; exemplarisch am Beispiel des *Titan* Simon 2006; vgl. auch die Zusammenfassung bei Gaier 2018, 153–156.

118 Vgl. Bergengruen 2003b, 101–110; vgl. zu Leibgeber bereits Böschenstein (1983) und Wöbkemeier (1990, hier: 218), deren Lesart Simon 2004a systematisch ausgearbeitet hat.

119 Diese Einsicht verdanke ich nicht zuletzt einem erhellenden Vortrag von Birgit Sick, der an dieser Stelle herzlich für ihre freundliche Unterstützung gedankt sei. Gegenüber der saturierten Unform des Erstdrucks hat Berends Ausgabe die von Jean Paul überarbeitete, homogenisierte Version des Textes kanonisiert.

120 Das Digitalisat des Erstdrucks ist einsehbar unter: https://books.google.ch/books?id=2V4HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (15. November 2021).

stehen die ersten vier Kapitel der Romanhandlung als ›Dornenstück‹ gleichwertig zwischen den paratextuellen Zugaben: zwei vorangehenden ›Blumenstücken‹ und einem nachgestellten ›Fruchtstück‹. Gerahmt wird diese *satura lanx* von einer abgebrochenen, am Ende des Bändchens unvermittelt wieder aufgenommenen ›Vorrede‹, die vom Bemühen des Autors (Jean Paul) um die Zusammenkunft mit einer idealen Leserin namens Johanne Pauline berichtet. Schon im Inhaltsverzeichnis des *Siebenkäs* zeichnet sich mithin ab, dass hier die charakteristische Unform von Jean Pauls ›erzählerischem‹ Hauptwerk ihr exemplarisches Profil gewinnt: Nicht nur zeigt sich die epische Fabel als allegorische Inszenierung jenes unlöslichen Leib-Seele-Problems, dem sich die Programmatik des Grotesken in Jean Pauls Werk verdankt.[121] Auch kehrt dieser ›Roman‹ die solcher Anthropologie korrespondierende Faktur der *satura* selbstbewusst heraus.[122]

Die damit aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis der Romane zu den ›buntscheckigen Schriften‹ des Früh-, Neben- und Spätwerks lässt sich präzisieren: Die gängige Konzeption des Hauptwerks sieht die entscheidende Differenz der Romane zur radikalen Heterogonie der kleineren Bücher darin, dass der Roman die heterogenen Zusätze als Digressionen in eine »übergreifende romanhafte Erzähl-Konstruktion« integriert.[123] Auch und gerade in dieser Hinsicht ist der Blick auf den *Siebenkäs* aufschlussreich. Denn dessen ursprüngliche Faktur lässt nicht nur auf struktureller Ebene am Primat der Romanfabel vor den digressiven Blumen- und Fruchtstücken zweifeln. Das erste ›Blumenstück‹, das in der Version von 1796 das Bändchen eröffnet, ist ausgerechnet die *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sey*.[124] Dass in diesem berühmten Text die prägenden Motive

121 Zu Recht hat Wöbkemeier (1990, 218) auf die allegorische Dimension der Romanfabel Nachdruck gelegt: »Was Siebenkäs mit Hilfe Leibgebers unternimmt [der Körper- und Identitätstausch], erweist sich so als ein wahrer Kunst-Griff. Wäre dem nicht so, läse man den Roman buchstäblich – er wäre in der Tat eine Ungeheuerlichkeit.« Anders gesagt, hat dieser ›Roman‹ keinen Literalsinn. Seine Handlung gibt sich vielmehr immer schon als eine allegorisch auf sich selbst gewendete, die metaphorische Verkörperungsleistung der Poesie reflektierende, zu lesen. Vgl. zu dieser umfassenden Metaliterarizität des *Siebenkäs* Simon 2004a. Dass deren Ursprünge in Jean Pauls eigentümlichem Schreibverfahren zu verorten sind, versucht das folgende Kapitel zu zeigen (s. u. III.3.3.1).

122 Gleiches gilt – wie oben angedeutet – für die *Flegeljahre*, deren anthropologische Zwillingsfiktion die hybride Ungestalt einer Kuriositätensammlung hat: Die einzelenen Kapitel der Biographie sind nach den Exponaten eines Naturalienkabinetts benannt, die sich der Erzähler damit erschreibt.

123 So auch Neumann (1975, hier: 183), der darin – bei aller Hellsicht im Hinblick auf die Kontinuität von satirischem Früh- und Spätwerk – der etablierten normativ an den Romanen orientierten Gesamtwerkkonzeption verpflichtet bleibt.

124 Im Erstdruck von 1796 umfasst die *Rede* die Seiten 1–11 (das Dornenstück, also das erste Kapitel des Romans beginnt auf Seite 23).

der Romanhandlung, die Frage nach Tod und Wiedergeburt, zum Gegenstand eines nihilistischen Experimentes werden, hat Götz Müller zu Recht hervorgehoben.[125] Weil seine Studie sich aber an der späteren, umgestellten Edition des Textes orientiert, kommt die Pointe dieser inhaltlichen Affinität nicht zur Geltung. Blickt man auf die ursprüngliche Gestalt des ersten Bändchens, so zeigt sich: Es ist nicht so, dass die ›Dornenstücke‹ des Romans – die Geschichte von Leiden, inszeniertem Tod und Auferstehung des Advokaten Siebenkäs – mit ihrer blasphemischen Motivik der Höllen- und Himmelfahrt Christi »das erste Blumenstück [vorbereiten]«.[126] Vielmehr erscheint die kuriose Romanfabel als parodistische Variation jenes ›digressiven‹ Experimentalnihilismus, das die *satura lanx* des Bändchens eröffnet.[127] Das Verhältnis von Haupttext und paratextuellem Zusatz verkehrt sich damit paradox: Die Romanhandlung wird als eine digressive Erweiterung des paratextuellen Beigemüses lesbar, als ein aus dem vorgeschalteten Blumenstück hervorgewuchertes Dornengestrüpp.

Noch ein weiterer werkgenetischer Aspekt verdient in diesem Zusammenhang, hervorgehoben zu werden: Bekanntlich handelt es sich bei der *Rede des toten Christus* um die überarbeitete Fassung eines bereits 1789, also in der dunklen Satiren-Zeit, entstandenen Textes, um dessen separate Publikation sich Jean Paul vergeblich bemüht hatte.[128] Vor diesem Hintergrund erweist sich Jean Pauls dritter großer Roman gleichsam als erweitertes Publikationsformat einer ins Frühwerk zurückreichenden Textproduktion.[129] Gerade dieser werkpolitische Aspekt verbindet den *Siebenkäs* abermals mit den ab den 1790er Jahren parallel zu den Romanen veröffentlichten *mixta composita*, dienen diese Jean Paul doch zur Wiederauflage vereinzelt erschienener Schriften und als Publikationsort unveröffentlicht oder unbeachtet gebliebener satirischer Texte.[130] Unter dem schönen Titel »Das Unpu-

125 Müller 1996d; dessen Befunde hat Reemtsma (2001, 14–15) aufgenommen. Ich verzichte auf weitere Hinweise auf die reiche Forschung zur Christus-Rede, die hier nur im Zusammenhang mit dem Aufbau des Siebenkäs interessiert.

126 Müller 1996d, 122.

127 Den Begriff des Experimentalnihilismus hat Wilhelm Schmidt-Biggemann (1975, 276–277) geprägt. Vgl. dazu unten, 3.3.5.1.

128 Der Text trug den Titel *Des todten Shakespear's Klage unter todten Zuhorern in der Kirche, daß kein Got sei*; vgl. zur Publikationsgeschichte Müller 1996d, 105; Sick 2008, 231.

129 Darauf, dass auch der inszenierte Tod des Protagonisten Siebenkäs im Zentrum des Romans sein Vorbild in einer frühen Satire hat (*Meine lebendige Begrabung* von 1790; II/2, 713–724), habe ich oben hingewiesen (vgl. 3.2.1.2).

130 Vgl. etwa zum *Quintus Fixlein* als einem »Sammelbecken« früherer, in die Satirenzeit zurückreichender Texte Pfotenhauer 2013, 166. Das Katzenberger-Korpus (*Dr. Katzenbergers Badereise nebst einer Auswahl verbesserter Werkchen von Jean Paul*) stellt diese publikationsstrategische Funktion der kleineren Bücher offen zur Schau.

blizierte kehrt wieder, oder: Von der Technik des ›Beileimens‹« hat Birgit Sick dieses Verfahren beschrieben, mit dem sich Jean Paul gegen die Missachtung seiner zum Kassenschlager ungeeigneten Satiren behauptete, und es mit dem Plädoyer verbunden, »statt von einem Gattungswechsel von einem Wechsel der Publikationsstrategie zu sprechen«.[131] Bei diesem werkpolitischen Blick auf das Gesamtwerk möchte ich verweilen.

3.2.4 Schattenwirtschaft. Jean Pauls satirische Werkpolitik

Tatsächlich ist es ein offenes Geheimnis, dass Jean Paul seine erzählerischen Werke und Werkchen nicht zuletzt dazu verwendet, dem lesenden Publikum jene Exzesse des satirischen Witzes unterzujubeln, die sich der jugendliche Autor der *Grönländischen Prozesse* und der *Teufelspapiere* von den marktökonomischen Argumenten seiner Verleger hatte austreiben lassen müssen. In einem berühmten Brief vom Februar 1790 schreibt der Verleger Archenholz an den aspirierenden Schriftsteller, in Reaktion auf dessen nächste Satirensammlung:

> Ich bin nie mit einem *Mspt*. so unglücklich gewesen als mit dem ihrigen. Buchhändler haben es gelesen, es als *Product* des Witzes gelobt, als Waare aber von sich gewiesen, da, wie sie sagen, uneingekleidete Satyren gantz und gar nicht verkaufbar sind. […] P.S. Wäre dieser Aufwand von Witz und Laune in *Roman*form gebracht, so bin ich gewiß die Buchhändler würden sich danach reissen. Warum in aller Welt thun Sie das nicht mit ihren *Producten*? Die Kunst Handlung zu fingiren kann doch einem Manne nicht schwer werden, der die ungleich grössere Kunst versteht, witzig u. launicht zu seyn.[132]

Nicht die Qualität der produzierten Texte ist also das Problem, sondern ihre dem Publikumsgeschmack geschuldete Unverkäuflichkeit. Der nachdrückliche Ratschlag lautet deshalb, den satirischen Überreichtum ›von Witz und Laune‹ dadurch zur ›Ware‹ tauglich zu machen, dass man ihn in ›Romanform‹ bringt, das heißt in Handlung ›einkleidet‹. Tatsächlich lässt sich das erzählerische ›Hauptwerk‹ der 1790er Jahre unter diesem Gesichtspunkt reperspektivieren. Denn wie ein näherer Blick auf die Romane zeigt, nimmt es mit dem Satirischen durchaus nicht jenes jähe Ende, das die Vorrede zur *Unsichtbaren Loge* suggeriert. Ich möchte dies zunächst am Beispiel der *Unsichtbaren Loge* selbst, und sodann mit einem weiteren Blick auf den *Siebenkäs* veranschaulichen.

131 Sick 2008, 235.

132 Archenholz an Jean Paul, 13. Februar 1790 (HKA IV/1, 193–194, Nr. 105; Herv. i. O.).

3.2.4.1 Zum Beispiel: *Die Unsichtbare Loge*

Blickt man vor dem Hintergrund des oben exponierten Bekehrungsnarrativs auf Jean Pauls ersten Roman, so scheint es zunächst, als rette sich der gescheiterte satirische Autor mit der Rolle des beflissenen Biographen vor der Abweisung eines Satire-empfindlichen Publikums. Tatsächlich haften am Erzähler der *Unsichtbaren Loge* noch allzu deutlich die Züge des exorzierten Satirikers:[133] Unter dem »anti-epischen Namen« »Einbein« (I/1, 27), also noch etwas diabolisch hinkend, schleppt sich der unschwer zu erkennende Autor der *Teufelspapiere* in seinen ersten Roman. Gleich in der Vorrede[134] entlarvt sich dieses Einbein aber als ein gewisser »Jean Paul« (I/1, 32), der mit der Biographie seines Helden Gustav betraut sei. Nur scheinbar aus dem Nichts tritt also nach der zweiten Satirensammlung ein ›empfindsamer Romancier‹ auf, oder genauer: ein »Jean Paul« genannter Biograph des empfindsamen Helden Gustav, den es über Umwege ins fiktive Fürstentum Scheerau verschlägt.[135] Den Helden der *Unsichtbaren Loge* begleitet dabei nicht nur besagter »Jean Paul«, sondern auch ein etwas kurioser Arzt, ein gewisser Doktor Fenk. Über diesen erfährt man im 18. Kapitel des Romans beiläufig, dass er in seiner Freizeit satirische Zeitschriftenbeiträge verfasst. Von diesen »satirischen Arzneien« (I/1, 145), wie der Erzähler Fenks Artikel nennt, werden denn auch prompt Beispiele in den Romantext eingerückt (I/1, 146–155). Der Trick ist durchsichtig genug: Offensichtlich jubelt Jean Paul seiner Leserschaft hier die eigenen Satiren dadurch unter, dass er sie einer seiner Figuren zuschreibt. Dabei stellt diese Vermittlungsstrategie durch-

---

133 Am eingehendsten hat Wulf Köpke, *Erfolglosigkeit* 1977, 249–395 die Entwicklung des fiktionalen Autor-Ich J.P.F. Hasus und ihr Fortleben in der *Unsichtbaren Loge* untersucht.

134 Die scheinbar idiosynkratische Bezeichnung »Vorredner« erhellt ein näherer Blick auf den Inhalt des vorausgehenden Paratextes, der tatsächlich der (Frage nach der) *persona* des Erzählers als eines exorzierten Satirikers gewidmet ist.

135 Zu den hervorstechenden Merkwürdigkeiten von Gustavs Biographie gehören die Umstände seiner frühen Erziehung: Ganze neun Jahre muss der Held des Romans nämlich – dem Narrativ vom ›verborgenen Prinzen‹ (Müller 1996a) entsprechend – isoliert von der Gesellschaft unter der Erde verbringen, bevor er endlich in einer metaphysisch überhöhten Szene der (Wieder-)Geburt das Licht der Welt erblickt (vgl. die »Auferstehung« I/1, 62–63). In dieser Konstellation kehrt nicht nur die Idee von Tod und Wiedergeburt, sondern auch das Motiv der Latenzzeit wieder, das Jean Paul in der späten Vorrede zur *Loge* auf seine eigene Autorbiographie anwendet (s. o.): Wie Gustav bis ins neunte Lebensjahr solipsistisch in einer Höhle weggesperrt bleiben muss, so sei das Herz jungen Jean Paul »ein ganzes horazisches Jahrneun […] von der Satire zugesperrt« geblieben, bevor es sich den empfindsamen metaphysischen Ergüssen des Romans öffnet (I/1, 15). Anders gesagt, schreibt »Jean Paul« mit seiner ersten Biographie nicht zuletzt seine eigene. (Dass Jean Pauls Staatsromane von Beginn an mit der parodistischen Anwendung des Motivs vom unerkannten Thronfolger auf den Erzähler der Prinzenbiographie selbst spielen, hat Müller 1996a, hier: 38–39 am Beispiel des *Hesperus* herausgestellt, ohne es auf die durch das Romanwerk implizit kolportierte Autorbiographie zu beziehen. Die Staatsromane verdienten in dieser Hinsicht eine eingehendere Untersuchung.)

aus keine Neuerung des Romanwerks dar. Wie bereits ein oberflächlicher Blick auf die *Grönländischen Prozesse* verdeutlicht, bieten schon diese frühsten *Satirischen Skizzen* eine Vielzahl auktorialer Masken (*personae*) auf, welche die satirischen Texte von ihrem realweltlichen Verfasser distanzieren. So schreibt in den *Prozessen* etwa ein verstorbener, gichtgeplagter Gelehrter und verhinderter Schriftsteller, ein Pfarr-Kandidat, ein missionierender orthodoxer Theologe, ein verheirateter ›Weiberfeind‹ und ein bücherkonfiszierender Zensor.[136] Wie gesehen, steigern die *Teufelspapiere* diese auktoriale Maskerade zusätzlich. Denn neben dem angeblich weichherzigen, aber vom Teufel besessenen Autor Hasus haben auch der Herausgeber Mendel, der Bratschist Habermann, sowie verschiedene Briefschreiber ihren Anteil an dem hybriden Konglomerat. Vor diesem Hintergrund zeigt sich Dr. Fenk in erster Linie als eine zum Romancharakter gereifte satirische *persona*. Schon sein Arztberuf stellt ihn unverkennbar in die Tradition jener Heilkunst, die zu praktizieren sich die Satire seit jeher anheischig machte: Im Anschluss an die antike Topik portraitieren bereits die Barockpoetiker den zur Selbsterkenntnis verhelfenden Satiriker als einen Augenarzt.[137] Fenk tritt denn auch zuerst vor allem als Arzt des erblindeten Amandus auf (I/1, 95–96), sodann aber auch als Therapeut des hypochondrischen Erzählers, dessen chronische Verstopfungen das Fortlaufen oder -fließen der Erzählung zwischenzeitlich beinahe gänzlich zum Erliegen bringen.[138] Deutlich zeigt sich in »Jean Pauls« breit ausgeführtem Krankheitsbild dabei die Pathologie jener Satireproduktion, der das hinkende ›Einbein‹ entronnen schien.[139] Im 48. Sektor gelingt Fenk schließlich die lang ersehnte Heilung des kränkelnden Biographen, und zwar durch die simple aber entschieden vorgebrachte Diagnose der Hypochondrie:

> »Du bist, lieber Jean Paul, mein wahrer Freund [...] ein Schriftsteller im lebensbeschreibenden Fache – aber ein Narr bist du doch, ich meine ein *Hypochondrist*.« Abends tat er mir beides dar. O an jenem Abend zogest du mich, guter Fenk, aus dem Rachen und aus den Giftzähnen der Hypochondrie heraus, die ihren beißenden Saft auf alle Minuten sprützen! Deine ganze Apotheke lag auf deiner Zunge! Deine Rezepte waren Satiren und deine Kur Belehrung! (I/1, 375)

136 Vgl. auch Michelsen 1962, 334.
137 Vgl. Deupmann 2002, hier: 102. Zur Rolle der satirischen Ärzte in Jean Pauls Werk s. Bergengruen 2010. Als humoristische Kollegen des ›philosophischen Arztes‹ Platner (Košenina 1989) gerinnt in ihnen nicht zuletzt jenes anthropologische Interesse zur Figur, das – wie gesehen – Jean Pauls Schreiben prägt.
138 Vgl. die Selbstdiagnose im 32. Sektor: »es ist fast alles an mir *zu*, und es kann wegen der doppelten *Sperrordnung* nach entgegengesetzten Richtungen wenig durch mich *passieren*.« (I/1,289) Die Episode der darauffolgenden Therapie, auf die unlängst auch Ralf Simon (2019) hingewiesen hat, ist von eminenter poetologischer Relevanz.
139 Darauf, dass »Jean Paul« offensichtlich an der obstruktiven Tendenz des witzig-satirischen Schreibens leidet, hat auch Ralf Simon (2019, 188) aufmerksam gemacht.

Man darf die Pointe dieser Therapie nicht übergehen: Die Kur besteht also darin, dass der an den hypochondrischen Verstopfungen seiner allzu witzigen Schreibart leidende Erzähler »Jean Paul« sich von seiner Satiriker-*persona* verspotten lässt. In der inszenierten Apostrophe des ›Schriftstellers‹ ist dabei unschwer jene therapeutische Funktionalisierung des »test of ridicule« zu erkennen, als die Shaftesburys *Advice to an Author* die Kunst des Selbstgesprächs propagierte.[140] In diesem Sinne lässt sich an der zitierten Szene aus Jean Pauls erstem Roman zugleich ein weitreichender Befund festmachen: Der Übergang vom Früh- zum sog. Hauptwerk ist weniger als Abkehr oder Befreiung von der Satire zu beschreiben, denn als dramatisch inszenierte (Selbst-)Anwendung der Satire auf einen gewissen »Jean Paul«. Was mithin als epische Form des Romans erscheint, die auf dem Titelblatt der *Unsichtbaren Loge* angekündigte »Biographie von Jean Paul«,[141] erweist sich hier als das humoristische Theater einer fortgesetzten Selbstsatire. Aber ich greife vor.

Bleiben wir noch einen Moment bei der charakteristischen Faktur des ersten Romans. Die Rede vom ungehemmten »Fließen« des empfindsamen Erzählens (I/5, 15), mit der das späte Vorwort zur *Loge* den Übergang zum Roman beschreibt, wird schon auf den ersten Blick von der markanten Hybridität des Textes konterkariert: Beim Versuch, dem kapriziösen Erzähler durch seine biographische Geschichte zu folgen, findet sich die Leserschaft mit dem ständigen Unterbruch der hinkenden Erzählung durch abschweifende Einschübe konfrontiert. Dazu gehören nicht nur Schriftstücke von Doktor Fenk und anderen Figuren, sondern auch zahlreiche witzige »Extrablätter«, in denen der Biograph »Jean Paul« seine poetologischen, philosophischen und pädagogischen Maximen ausbreitet. Angesichts dieser auffällig markierten paratextuellen Zusätze liegt der Vorwurf der unnötigen Digressivität nahe.[142] Jean Paul adressiert diesen Vorwurf immer wieder selbstbewusst, wenn er etwa im besagten 18. Kapitel, bevor er der Fenk'schen Satire gleich eine weitere folgen lässt, erklärt: »Wenn der Leser diese Abschweifung gelesen hat: so wird er sagen, es war gar keine.«[143] Tatsächlich belässt es der Biograph »Jean Paul« nicht dabei, seinen Dr. Fenk jene notorisch unverkäuflichen Satiren schreiben zu lassen, die der junge Richter sich versagen musste, er treibt das subversive auktoriale Spiel noch weiter: Beim angekündigten zweiten Text aus Fenks Zeitschrift handelt

140 Vgl. dazu Kap. III.1.3.

141 Vgl. das Titelblatt der Erstausgabe (Berlin 1993): https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/paul_loge01_1793?p=9 (14. November 2021).

142 Zu den digressiven Einschüben der frühen Romane vgl. u. a. Kilcher 2003, 139–140, der sie als Einfallstore des Wissens behandelt; zur »Digressionspoetik« im Allgemeinen Wieland 2013, zum Extrablatt Kap. I. Till Dembeck (2007, Kap. VI) hat die paratextuelle Hybridität von Jean Pauls Texten als Kennzeichen einer prekären Werkeinheit untersucht.

143 I/1, 149.

es sich nämlich um die »Beschreibung eines unvollkommenen Charakters«. Das ebenso bissige wie witzig-irrlichternde Charakterportrait beschreibe, wie es heißt, den Kommerzien-Agenten Röper, ein den Leser:innen bereits bekannter Bewohner des scheerauischen Fürstentums. Direkt im Anschluss an den satirischen Zeitschriftenbeitrag erklärt »Jean Paul« denn auch: »Ich habe diesen unvollkommnen Charakter für meine Biographie an mich gehandelt […]; es fehlet ihr ohnehin an echten Schelmen merklich.«[144] Damit wird der Satiriker Fenk *ex post* zum Ko-Autor der Jean Paul'schen Biographie erhoben – weshalb das inserierte Charakterportrait auch nicht mehr als eine bloße Abschweifung gelten kann. Die für Jean Paul typische Subversion des Verhältnisses von Text und Paratext (Romanhandlung und Extrablatt) wirft Licht auf die Frage nach dem Verhältnis von Satire und Roman: Offensichtlich macht der Erzähler also gar keinen Hehl daraus, dass das Figuren-Ensemble seiner Biographie mitunter direkt dem Typen-Repertoire der Satire entstammt. Die konstitutive Rolle der Satirikerfigur für die Genese und das Fortlaufen der epischen Erzählung, wie sie in der *Loge* inszeniert wird, beschränkt sich dabei nicht auf den ersten Roman. Auch der auf die *Unsichtbare Loge* folgende *Hesperus* – Jean Pauls empfindsamer Erfolgsroman – erzählt eine Biographie, die dem vermeintlichen Autor Jean Paul tatsächlich nur zugespielt wird, nämlich in Gestalt der unregelmäßig von einem Hund (!) zugestellten Briefen eines gewissen Herrn *Knef*.[145] Während sich der besagte »Jean Paul« im zweiten Roman als »Berghauptmann« (I/5, 510) des fiktiven Scheerau vorstellt, verbirgt sich hinter Knef, nur durch ein paar Buchstabendreher verkleidet, kein anderer als der alte Doktor Fenk. Ebendieser Fenk figuriert auch im komischen Anhang zu Jean Pauls *Titan* als Mitautor am *Pestitzer Realblatt*, jener gelehrt-witzigen Zeitschrift mit Beiträgen aus allen Wissenschaften, der auch der Bericht von den siamesischen Zwillingen Mensch entstammt.[146] Noch im Kontext von *Dr. Katzenbergers Badereise*, die den Beginn

144 I/1, 155.

145 I/1, 509. Dieser kynischen Post verdankt der Roman seinen Untertitel (*45 Hundposttage*). Um ein zufällig ausgewähltes Beispiel für die Verfahrensweise anzuführen, in der »Jean Paul« die Unordnung seines Textes dem »Korrespondenten« Knef=Fenk in die Schuhe schiebt (I/1, 599): »»Zeusel?« (fragt der Leser und denkt nach) »ich kenne die Zeusel nicht!« – Und ich ebenso wenig; aber er sage mir, geht es nicht zu weit? Und ist es nicht wahre Plackerei, daß der Korrespondent dieses Werks durch alle Vorstellungen, die ich ihm durch den Hund tue, gleichwohl nicht dahin zu bringen ist, daß ers in dieser Historie nur so ordentlich einrichtete, wie es ja in jedem elenden Roman und sogar im – Zuchthaus ist, wo jeder neue Züchtling den alten gleich in der ersten Stunde seine sämtlichen Fata bis zu den Initialprügeln des Eintritts, von denen der Historiker eben kommt, schön vorerzählt? Beim Himmel! Die Leute setzen und springen ja in mein Werk wie in eine Passagierstube hinein, und kein Teufel und kein Leser weiß, wer ihre Hund' und Katzen sind.«

146 Vgl. dazu oben Kap. 3.1. Als Autor dieses Beitrags firmiert freilich nicht Fenk, sondern Siebenkäs. Tatsächlich handelt es sich beim *Pestitzer Realblatt* um das gemeinsame Werk des als Ver-

von Jean Pauls Spätwerk markiert, hat Fenk seinen prominenten Auftritt mit einer satirischen Trauerrede, die, wie es heißt, in der *Unsichtbaren Loge* aus Gründen der Dezenz keinen Platz gefunden hatte.[147]

Wenn also ausgerechnet der unverbesserliche Satiriker Fenk dem *Logen*-Autor die Charaktere seines Romans liefert, um ihm sodann die Geschichte des *Hesperus* zu soufflieren und als Autor satirischer Beiträge bis ins Spätwerk mitzuwirken, darf man an der Bekehrung zweifeln, die mit der Publikation der *Unsichtbaren Loge* vollzogen schien. Vielmehr zeichnet sich hier ab, dass Jean Paul sich den Ratschlag seines Verlegers, an der ›Einkleidung‹ seiner satirischen ›Produkte‹ zu arbeiten, durchaus zu Herzen genommen hat. Zugespitzt formuliert, bauen Jean Pauls Romane lediglich die aus dem Frühwerk bereits bekannte Überantwortung der Satiren an fiktive Autor-*personae* aus zur aufwendigen Inszenierung. Diese Perspektive auf das erzählerische Werk der 1790er Jahre gewinnt insbesondere mit Blick auf den *Siebenkäs* an Überzeugungskraft.[148]

3.2.4.2 Zum Beispiel: *Siebenkäs* oder die Wiedergeburten des Satirikers

Jean Pauls dritter großer Roman ist nicht nur, wie gesehen, eine anthropologische *satura* von programmatischer Hybridität. Er erzählt auch die Biographie eines verarmten Armenadvokaten, der – vergeblich – versucht, durch das Schreiben von Satiren, genauer: »eine[r] Auswahl aus des Teufels Papieren« (I/3, 81), zu Geld zu kommen. Firmian Siebenkäs, der Held des Romans, figuriert mithin als Autor von Jean Pauls zweiter, pseudonym erschienener Satirensammlung.[149] Deren zur Frauenfeindlichkeit tendierende *indignatio*, so wird im Roman schnell deutlich, ist in erster Linie auf die misslichen, allzu beengten Lebensumstände zurückzuführen, unter denen das Buch entsteht: Der aspirierende Satiriker wird nämlich beim

---

fasser des *Titan* auftretenden Jean Paul mit seiner versammelten Humoristenbande: Aufgeführt als Autoren sind ›Doktor Viktor‹ (aus dem Hesperus), ›Doktor Fenk‹, ›Inspektor Siebenkäs‹, Schoppe »und« Leibgeber (vgl. I/3, 835).

147 Vgl. Kaminski 2017, 53–57; *sub specie satura* Dell'Anno 2020, 101–109.

148 Vgl. zum Folgenden insbes. die hellsichtige Studie von Bergengruen 2010, 69–79, deren Befunde sich mit dem hier präsentiert Blick auf Jean Pauls Romane decken. Gegenüber Bergengruens Beobachtungen wird hier allerdings eine durchaus radikale(re) Rückführung von Jean Pauls Gesamtwerk auf die frühe satirische Autorschaft unternommen.

149 Tatsächlich lässt es sich der Erzähler nicht nehmen, auf Erscheinungsjahr und -ort des Buches hinzuweisen (I/3, 81, Anm. 1): »Das Buch kam 1789 in der Beckmannschen Buchhandlung in Gera unter dem Titel: »Auswahl aus den Papieren des Teufels« heraus. Ich werde weiter hinten meine Meinung über jene Satiren zu äußern wagen.« Detailliert und mit Seitenangaben aus dem Erstdruck wird außerdem auf einzelne Texte aus dem Korpus verwiesen, deren Entstehungsbedingungen im Roman geschildert werden (I/2, 157, 186, 189, 336; vgl. Bergengruen 2010, 72).

Schreiben immer wieder von seiner Ehefrau gestört, die ihn mit ihrer geräuschintensiven Hausarbeit zur Weißglut bzw. an den Rand des Wahnsinns treibt.[150] Offensichtlich also handelt es sich beim *Siebenkäs* um den ebenso aufwendigen wie selbstironischen Versuch, die Autorschaft der frühen Satiren *ex post* zu (re-)motivieren. Im Protagonisten des Romans, dem brotlosen, chronisch genervten Armenadvokaten, ist unschwer die zum Charakter gereifte *persona* des indignierten Satirikers zu erkennen, wie sie aus Jean Pauls *Teufelspapieren* spricht. Aus dieser Perspektive liest sich die romantische Lebensbeschreibung als eine zur eigenständigen Fiktion ausgebaute Apologie der satirischen Bitterkeit. Ein weiterer Blick in den *Siebenkäs* macht dies evident. So zitiert der Biograph »Jean Paul« eine »akademische Streitschrift« des Armenadvokaten; ein in kuriose Gelehrsamkeit abdriftendes Besuchsverbot an einen unliebsamen Zeitgenossen, und kommentiert den satirischen Drohbrief mit folgenden Worten:

> Es ärgert mich, wenn ichs dem Leser nicht beibringen kann, daß der Advokat diesen bittern Brief ohne die geringste Bitterkeit der Seele hinschrieb: dieses holzersparende Mitglied hatte sich so sehr in die fortglänzenden Satiren der drei lustigen Weisen aus London – Butler, Swift, Sterne – […] hineingelesen, daß das Mitglied nicht mehr wußte, ob es bitter sei oder nicht – über das satirische Kunstwerk vergaß er die Auslegung, ja er vergab sogar einer Stachelrede auf sich selber für ihren Wuchs und Bau gern die längsten Stacheln. Ich berufe mich auf seine »Auswahl aus den Papieren des Teufels«, deren satirische Giftblasen und Giftstacheln nur in seinem Dintenfasse und in seiner Schreibfeder, d. h. in seinem Kopfe, aber nicht in seinem Herzen waren. (I/2, 114)

Jean Paul belässt es also nicht dabei, den bitteren Ton seiner frühen Satiren auf die Lebensumstände eines chronisch genervten Ehemannes zurückzuführen. Vielmehr dient das auktoriale Maskenspiel des Romans offensichtlich der vertiefenden Reflexion und Apologie seines satirischen Schreibens. So wird die notorische Aggressivität der Satire dezidiert vom Satiriker getrennt, um diesen dadurch vom Vorwurf der antisozialen Misanthropie zu befreien. Siebenkäs' Autorschaft, so weiß der Biograph, wurzelt nicht primär in einem gegen seine Mitmenschen gerichteten Entrüs-

150 Vgl. etwa I/3, 154: »Er hatte sich nämlich unter dem stummen Keifen der vorigen Tage an ein besonderes Aufhorchen auf Lenetten gewöhnt, wenn er dort saß und an der Auswahl aus des Teufels Papieren schrieb: dies machte ihm völlig irre im Denken. Der kleinste Tritt, jede leise Erschütterung griff ihn wie einen Wasserscheuen oder Chiragristen [einen, der an Gicht in den Händen leidet; SDA] an und brachte immer ein oder zwei gute junge Gedanken, wie ein größeres Geräusche Kanarienbrut und Seidenraupen, um das Leben.« Der im Roman inszenierte Schreibprozess ist mithin ein paradigmatisches Laboratorium für jene anthropologische Dynamik, die ich einleitend als *basso* (*dis*-)*continuo* von Jean Pauls Schreiben exponiert habe: die buchstäblich katastrophale, herab- oder niederwendende Abhängigkeit des Geistes von körperlichen Einflüssen. Vgl. zum komplexen »Universum des Schreibens«, das der *Siebenkäs* zur Darstellung bringt, Simon 2004a.

tungsimpuls, sondern vor allem in der schriftstellerischen Ambition, zum Epigonen seiner stilistischen Vorbilder Butler, Swift und Sterne zu werden.[151] Firmian Siebenkäs ist also gleichsam ein ›ästhetizistischer‹, den Text von seinem gesellschaftlichen Zweck lossagender Satiriker.[152] Das Gift seiner Schreibmaterialien (Feder und Tinte) ist deshalb auch von der ›Seele‹ des Advokaten strikt zu trennen.[153]

Tatsächlich, so kann man sagen, unternimmt der Erzähler mit Siebenkäs' Biographie eine umfassende Exkulpation des satirischen Autors, indem er dessen *Teufelspapiere* zum fehlgeleiteten Ausdruck eines empfindsamen Herzens umdeutet.[154] Das Leben oder vielmehr: Sterben des Romanhelden ist also die Geschichte einer »empfindsame[n] Umwandlung« (I/2, 561) des einstigen Satirikers in einen von seinen materiellen Leiden befreiten Liebenden. Damit werden die »ernsthaften Anhänge« (I/3, 376), die dem *iocoserium* der *Teufelspapiere* beigegeben waren,[155] im Roman zu den keimhaften Ansätzen eines authentischen, empfindsamen Selbstausdrucks stilisiert.

An dieser Stelle aber, wo sich eine eindeutige Entlarvung des Frühwerks als durchsichtige satirische Maske eines eigentlichen Menschenfreundes andeutet, kommt Siebenkäs' Doppelgänger ins Spiel, der Silhouettenschneider und Satiriker Leibgeber.[156] Denn sein nur um ein diabolisches Hinken[157] von Siebenkäs verschiedener Busenfreund wird nach dem inszenierten Tod des Armenadvokaten mit der Endredaktion der unvollendet gebliebenen Satirensammlung betraut (I/2, 351–352).

151 Der Biograph betont dies wiederholt: »Die Schein-Härte« von Siebenkäs' Texten, »die sich gegen ganze Stände und Geschlechter richtet, war bloß die ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire« (I/2, 189).

152 Inwiefern der Blick auf die *Teufelspapiere* dieses Portrait des Autors als eines übereifrigen Epigonen der englischen Humoristen durchaus zu bestätigen vermag, wird sich zeigen (dazu unten). Bekannt ist uns das apologetische Argument bereits aus der späten Vorrede zu den *Grönländischen Prozessen*, deren problematische Schreibart, wie gesehen, ebenfalls auf die allzu entschiedene Orientierung an den Vorbildern des witzig-satirischen Stils – genannt werden Hamann, Hippel, Pope und Swift– zurückgeführt wird (II/4, 230–231).

153 Vgl. auch die spätere Bemerkung des Erzählers über den Satirenautor Siebenkäs: »Die Schein-Härte desselben, die sich gegen ganze Stände und Geschlechter richtet, war bloß die ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire« (I/2,189).

154 Vgl. I/3, 376; Bergengruen 2010, 74.

155 Vgl. zur Faktur der *Teufelspapiere* oben, 3.2.3.

156 Dessen Satiren, so wird von einer textinternen Leserin bemerkt, »klingen oft ganz wie [die siebenkäsischen]« (I/2, 376). Wie der Erzähler hervorhebt, ist es das Schicksal des unbändigen Spötters, von seinen kleinstädtischen Zeitgenossen als Personalsatiriker missverstanden zu werden, »indes er bei allen Satiren auf niemand anders zielte als auf sämtliche Menschen zugleich« (I/2, 757).

157 Vgl. I/2, 555. Als ein solcher »hinkende[r] Teufel« (I/2, 544) zeigt sich Leibgeber nur zu deutlich als Wiedergänger jenes »Einbeins«, als das der Erzähler »Jean Paul« in der *Unsichtbaren Loge* in Erscheinung getreten war (I/1, 13; s. o.).

Tatsächlich also steigert der *Siebenkäs* das auktoriale Maskenspiel um die *Teufelspapiere* zur intrikaten Fiktion einer Doppelautorschaft von Siebenkäs und dessen Alter Ego und Editor Leibgeber. Als der eigentliche, teuflische Satiriker, so suggeriert der Roman, verhindert Leibgeber, dass die *Teufelspapiere* einen der Weichherzigkeit Firmians entsprechenden empfindsamen Ton finden.[158] Zur Verunklarung der Frage nach der Autorschaft trägt dabei nicht zuletzt der mehrfache Identitätstausch zwischen Siebenkäs und Leibgeber bei. Wer nun »die seit vielen Jahren in Gera gedruckte[] und als Makulatur reißend abgegangene[] *Auswahl*« (I/2, 376) geschrieben hat, und mit welcher Absicht, lässt sich am Ende des Romans nicht mehr feststellen.[159] Gegen die vom Erzähler stark gemachte These, der Verfasser der *Teufelspapiere* sei – wie sich dem Werk ablesen lasse – auf dem besten Weg vom Satiriker zum empfindsamen Autor gewesen, steht die nicht weniger plausible Vermutung, dass es sich bei den vermeintlich ernsthaften Passagen der Sammlung um teuflisch-satirische Parodien von Empfindsamkeit handelt.[160]

Zu Recht hat Bergengruen auf die Brisanz dieser Alternative hingewiesen: Wenn nämlich die geschilderte »Genese [der *Teufelspapiere*] nur scheinbar die empfindsame Überwindung der Satire beschreibt, in Wirklichkeit jedoch die Empfindsamkeitsbehauptung als satirische Strategie ausweist, dann gilt dies eben auch für die Romane.«[161] Das heißt: Es ist nicht auszuschließen, dass auch die prätendierte Empfindsamkeit des Erzählers, mithin des Romanciers Jean Paul, tatsächlich nur die Karikatur einer literarischen Mode ist.[162] Es geht an dieser Stelle nicht darum,

158 Vgl. Bergengruen 2010, 78.

159 Auch Bergengruen 2010, 78–79, der das auktoriale Problem detailliert rekonstruiert hat, kommt zum Schluss, dass »die Frage, wer Jean Pauls Satiren, insbesondere die Teufelspapiere schrieb, in den bürgerlichen Romanen letztlich in der Schwebe gehalten wird«.

160 Solche Parodien hatte Jean Paul bereits in seiner ersten Satirensammlung skizziert (Bergengruen 2003b, 25–29). »So wie der Teufel in dem Körper des Studenten, den er getödet hatte, auf Befehl des Magikers Agrippa einige Zeit die Stelle der Sele vertrat, und mit den fremden Füssen einen Tag spazieren gieng; eben so schenkt unsre Ironie der Empfindsamkeit, die sie hingerichtet, verlängertes Leben, und redet die tode Sprache der weinerlichen Makulatur.« (II/1, 557)

161 Bergengruen 2010, 79.

162 Diese Perspektive auf Jean Pauls große Romane ist weniger kühn, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Tatsächlich hat sich die (literarische) Bewegung der Empfindsamkeit – die ihren Höhepunkt in Deutschland mit Millers *Siegwart* (1776; im selben Jahr erscheinen auch *Eduard Allwills Papiere* von Jacobi) bereits Jahrzehnte überschritten hatte – Ende der 90er Jahre längst in ein lächerliches Zerrbild ihrer selbst verwandelt (vgl. zur Geschichte der Empfindsamkeit Sauder 1974; 1782 erscheint mit Wezels *Wilhelmine Arend oder die Gefahren der Empfindsamkeit* eine Abrechnung mit dem pathologischen Gefühlskult der Zeit, dazu Sauder 1997). Wie gesehen, reflektieren auch Jean Pauls *Grönländische Prozesse* den Stand des »Empfindungswesens«. So klagt der Satiriker zwar über eine gewisse Abnahme der tränenseligen »Empfindsamkeit«, die sich aus den nobleren »Thränendrüsen« zurückgezogen habe, fährt aber fort: »Was bleibt uns sonach übrig? Nichts als die

in dieser Frage eine Entscheidung zu fällen. Klar ist: Der Erfolg des Romanciers Jean Paul beruht auf der Plausibilität jener »empfindsamen Umwandlung« (I/2, 561), die er seinem Helden Siebenkäs andichtet. Nimmt man die Romanfabel des *Siebenkäs* aber in diesem Sinne als Zeugnis autorbiographischer Selbstreflexion, dann ist auch klar: Die wundersame Transfiguration des erfolglosen Satirikers wäre ohne dessen teuflisches Alter Ego nicht denkbar. Niemand anderem als dem untergetauchten Leibgeber nämlich verdankt Siebenkäs sein zweites Leben – und ›seine‹ *Teufelspapiere* ihren späten Ruhm.[163] In diesem Bedingungsverhältnis liegt der springende Punkt der anthropologischen Komödie, als die sich Jean Pauls dritter Roman erweist. Die allegorische Handlung des Textes, deren inszenierte Seelenwanderung einen unidentifizierbar gewordenen Leib-Geber in die Weiten der Welt verschwinden lässt, lehrt nicht zuletzt, dass Satiriker offenbar dazu bestimmt sind, im Verborgenen zu wirken. Leibgebers Untertauchen – sein Schicksal, »mit weggeworfnem Namen als ein kleiner Bach in das Weltmeer [zu] falle[n] und darin ohne Ufer [zu] fließen und in fremde Wellen [zu] zergehe[n]« (I/2, 523) – bedeutet mithin nicht das Ende der satirischen Teufeleien. Es beschreibt vielmehr deren Latent- und Ubiquitärwerden.[164]

Fortsezung unsrer Satiren. Ungeachtet das Miserere der Augen nachgelassen, so müssen wir doch mit unsern Purganzen noch hausiren gehen.« (II/1, 556–557) Bekanntlich stehen Jean Pauls allerfrühste literarische Gehversuche im Zeichen jenes ›Siegwartisierens‹, auf das der von Jean Paul verehrte Moritz im *Anton Reiser* ein (selbst-)ironisches Licht geworfen hatte. Mit seinem ersten, sentimentalen Briefroman *Abelard und Héloise* (1781) lässt sich der junge Richter von der Empfindsamkeitswelle mitreißen (vgl. dazu ausführlich Miller II/4, 34–43; Jean Paul selbst disqualifiziert sein Werk wenig später als »empfindelnd«). Dass in den anschließenden Satiren ausgiebig über die grassierende Tränenseligkeit gespottet wird, lässt es umso unwahrscheinlicher erscheinen, dass – wie etwa Viering (2005, hier: 245) behauptet hat – Jean Paul zu Beginn der 90er Jahre an seine jugendliche Sentimentalität anschließt, um sich dem auf »Rühr-Effekten« basierendem »Konventions-System« Lafontaine'scher Empfindsamkeit zu verpflichten. Vierings Argument, die literarische Praxis von Jean Pauls Romanen immunisiere die darin ausgelebte Empfindsamkeit gegen den Vorwurf der Übertreibung, indem sie empfindsame mit humoristischen Passagen kombiniere, verfehlt den springenden Punkt: Dass, wie Viering durchaus richtig bemerkt, »dem Leser der hochempfindsamen Textpartien immer diese andere Kompetenz des Erzählers, ›launig‹, ›witzig‹ zu sein, präsent ist, eine Kompetenz, die sich oft genug auch in den empfindsamen Textpartien selbst Geltung verschafft«, dieser Umstand »sichert« die Empfindsamkeit nicht »ab« (Viering 2005, 251), sondern setzt sie vielmehr einem ständigen Zweifel aus. Vgl. zur irreduziblen Ambivalenz und Prekarität des empfindsamen Schreibens auch unten III.3.3.4.1.

163 Auf die aus dem »Kommerz-Spiel« (I/2, 475) des *Siebenkäs* hervorgegangene ›Wiedergeburt‹ der *Teufelspapiere*, die *Palingenesien* (1798) komme ich gleich noch zu sprechen.

164 Bekanntlich taucht Leibgeber im *Titan* unter neuem Namen, als der Bibliothekar Schoppe, wieder auf; das heißt – wie seine Selbstvorstellung zu verstehen gibt – als Personifikation ebenso breiter wie satirisch-witziger Gelehrsamkeit resp. als poetisches Prinzip der Verausgabung: Schoppe

Ich belasse es bei diesen Bemerkungen. Entscheidend für den Zusammenhang unserer Argumentation ist der Umstand, dass Jean Paul seinen dritten Roman offensichtlich als ein großes Reflexionstheater seiner frühen Satireproduktion angelegt hat. Die Lebensbeschreibung des Armenadvokaten Siebenkäs liest sich als eine zur autonomen Romanwelt erweiterte Autor- und Herausgeberfiktion der frühen Satirensammlung. Dabei handelt es sich beim stilistischen Antagonismus der Doppelgänger Siebenkäs und Leibgeber offensichtlich um die dramatische Inszenierung einer schizophrenen Autorschaft:[165] Der bürgerliche Roman lässt die personalen Instanzen eines weichherzigen Selbstausdrucks einerseits und einer teuflischen Satire andererseits als die zwei Seiten *eines* Schreibens auseinandertreten. Wie der kurze Blick auf die Autorschaftsfiktion der *Teufelspapiere* indes bereits angedeutet hat, perpetuiert oder vielmehr: potenziert diese dramatische Dissoziation nur die auktoriale Rahmung der Satirensammlung selbst.[166] Tatsächlich dürfen die frühen Satiren in diesem Sinne als Ursprungsort einer Problematik gelten, die Jean Pauls erzählerisches Werk nicht nur ausführlich beschäftigt, sondern geradezu antreibt. Wie Max Bergengruen gezeigt hat, findet die im *Siebenkäs* inszenierte Verhandlung darüber, wer die *Auswahl aus des Teufels Papieren* mit welcher Intention geschrieben habe, und wie diese Texte entsprechend zu lesen seien, ihre Fortsetzung in Jean Pauls letztem, Fragment gebliebenem Roman. Denn der *Komet* lässt ein ganzes Ensemble von gegensätzlichen Autorfiguren auftreten, die nicht nur die *Teufelspapiere* für sich reklamieren, sondern auch um die richtige »*Teufels-Papiere-Manier*« (I/6, 822) streiten.[167] Offensichtlich, so zeigt sich daran, motiviert der problematische Status der frühen satirischen Schriften durch das Romanwerk hindurch eine fortgesetzte, dissoziative Selbstreflexion des Schreibens.

---

präsentiert sich als »Abkömmling des sogenannten grammatikalischen Hundes, des gezähnten Humanisten Scioppius (deutsch Schoppe). Aber hier nennen mich viele aus Versehen Sciupio oder Sciopio (Vergeudung).« (I/3, 29; vgl. auch die Lesart von Böschenstein 1983, 48) Der hier thesenhaft formulierte Gedanke vom Latent- man könnte auch sagen: Strukturellwerden des Satirischen, wie sie Jean Paul im Schicksal seiner anonym vagabundierenden Humoristen wiederholt zur Darstellung gebracht hat, wird uns im letzten, dem *Seebuch* Giannozzos gewidmeten Teil dieses Kapitels wieder begegnen. Er verdiente freilich eine umfassendere Behandlung.

165 Dass der bei Jean Paul so zentrale Begriff des »Doppel[t]gängers« im zeitgenössischen Diskurs tatsächlich in erster Linie für die psychopathologische Beschreibung einer gespaltenen Persönlichkeit verwendet wurde, hat Bergengruen (2010, hier: 47–50) gezeigt.

166 Darauf verweist auch Bergengruen (2010, 78), der jedoch daraus nicht die naheliegende Konsequenz zieht, dass die bürgerlichen Romane folglich als Weiterführung und vertiefende Reflexion der frühen Satiren zu sehen sind. Vgl. zur Autorschaftsfiktion der *Teufelspapiere* ausführlicher unten, 3.3.5.1.

167 Bergengruen 2010, 57–69; 77.

Das vielfach gebrochene Spiegelkabinett des letzten Romans ist dabei nur das *grande finale* einer anhaltenden Beschäftigung mit dem satirischen Frühwerk. Tatsächlich bereitet Jean Paul jener Maskerade, mit der im *Siebenkäs* die Herausgeberfiktion der *Teufelspapiere* potenziert wird, schon wenig später ein publizistisches Nachspiel, welches das Auktorialitätsproblem des satirischen Frühwerks abermals verkompliziert. In den 1798 veröffentlichten *Palingenesien* – einer stark überarbeiteten Neuauflage der *Teufelspapiere* – erlaubt sich Jean Paul nämlich den Spaß, als Herausgeber und Co-Autor von Siebenkäs' Satiren aufzutreten; als ›Wiedergeburtshelfer‹ eines Werkes also, das dank seiner Lebensbeschreibung zu ungekannter Berühmtheit gelangt sei. In einem präfatorischen Brief an den untergetauchten Leibgeber beschreibt Jean Paul Fr. Richter seinen Überarbeitungsprozess folgendermaßen:

> Vieles hab' ich wohl getan: ich habe in diesen zwei Bändchen erst vier oder fünf Bogen aus der alten Auflage verbauet, ich habe allemal zwischen zwei satirische Oncle Tobys-Regimentsmärsche, die Siebenkäs im Orchester am Vorhang pfeift, einen historischen Aufzug aus meinem Nürnberger Reisejournal eingeschoben und so unter seinen satirischen Fugen von argumentis fistulatoriis ganze Szenen vom lyrischen Drama meines Lebens deklamiert.– (I/4, 723)

Das Werk präsentiert sich also als ein *mixtum compositum*, zusammengesetzt aus (›fremden‹) satirischen Feldzügen und lyrisch-empfindsamer Autobiographie resp. aus satirischen und autobiographischen Reisebeschreibungen. Damit wird hier abermals die altbekannte dualistische Konfiguration von Satire und Empfindsamkeit reproduziert, wobei »Jean Paul« sich als nunmehr (mindestens) fünfte Instanz auf die Pluriautorschaft des Konvoluts pfropft.[168] In der Bastelarbeit des ›Verbauens‹ und ›Einschiebens‹ konkretisiert sich exemplarisch jene »Publikationsstrategie«, die Birgit Sick mit einer Wendung Jean Pauls auf den Begriff des ›Beileimens‹ gebracht hat.[169]

---

168 Nach dem weichherzigen Hasus, den ihn besitzenden Teufel (dazu ausführlich unten, Kap. 3.3.5.1), Siebenkäs und Leibgeber. Vgl. zur (Literatur-)Theorie und Praxis des Pfropfens Wirth 2008; 2012. Dabei schließt die Vorrede unverkennbar an die schon im *Siebenkäs* unter Bezugnahme auf die toxikologische Topik verhandelte Apologie der Satire an. So versichert der Überarbeiter, »daß ich im ganzen Buche auf kein Individuum satirisch gezielet: ich kann und mag keinem Menschen […] den Giftpfeil der persönlichen Satire vorn ins Herz oder auf das Schulterblatt nachwerfen, die, ungleich der allgemeinen, keine heilenden Schmerzen macht, sondern nur eiternde.« (I/2, 731)

169 Sick 2008, insbes. 235–239. In den Palingenesien präsentiert sich diese *bricolage* zugleich als eine umordnende, anatomierende Relektüre. So erklärt Jean Paul (I/4, 775): »Ich habe die Teufels-Papiere, darf ich sagen, wohl so oft gelesen wie den Werther, ja ich habe sie exzerpiert und auswendig gelernt, um bald einen Gedanken aus dem Bogen A, bald einen aus dem Bogen Ff anzubringen und einzupassen – und ein neues Schöpfungswerk wäre mir leichter von Händen gegangen als

Für die Frage nach dem Verhältnis des epischen Erzählens, dem sich Jean Paul ab den 90er Jahren verschreibe, zu den frühen Satiren ist der Blick auf die *Palingenesien* in besonderer Weise aufschlussreich: Bei den biographischen Passagen des Textes handelt es sich nämlich um nichts anderes als die Geschichte von Jean Pauls Arbeit an den *Teufelspapieren*, mithin um narrativ ausgestaltete paratextuelle Rahmungen der alten Satiren. So verknüpft Jean Paul die ihm aufgebürdete Überarbeitung von Siebenkäs' Werk mit einer Reise auf den Spuren des (fiktiven) Autors, tritt also die buchstäbliche ›Nachfolge‹ des mittlerweile anderweitig beschäftigten Satirikers an:[170]

> Als ich vor Baireuth kam [...] ließ ich mit dem Furierzettel im Gasthof zur Sonne um das Zimmer anhalten, worin einmal Siebenkäs und Leibgeber (s. 3. T. der Blumenstücke) gewohnet und geliebet hatten. Ich aber zog nach Eremitage, fast bloß um wieder abends nach Hause zu gehen, wie Siebenkäs in der Biographie, und um, wie er, vorher durch das Baumdorf Johannis zu kommen: ich flicke ungemein gern die von mir geschriebnen Bocks- und Trauerspiele selber als Forcerollen in mein Leben ein und bin der Theaterdichter und die spielende Truppe zugleich. (I/4, 776)

Das Werk gewinnt seine Gestalt also als buchstäbliches ›work in progress‹; es verdankt sich einer Art performativer Selbstlektüre, in deren Zuge Jean Paul sich Schritt für Schritt in den Kosmos jener Autor- und Herausgeberfiktion hinüberschreibt, als die er seinen dritten Roman angelegt hatte. Die ›Handlung‹ der *Palingenesien* besteht denn auch grundsätzlich aus nichts anderem als einer Serie von Schreib- bzw. Überarbeitungsszenen,[171] dürftig verbunden durch die Beschreibung des digressiven Weges, auf dem Jean Paul seinem satirischen Alter Ego nachfolgt.[172] Es handelt sich bei diesem ›Einflicken‹ und Nachspielen der selbstgeschriebenen

---

dieses Memorienwerk –«. Inwiefern sich in diesem ›Memorienwerk‹ auf höherer Ebene die Grundprinzipien von Jean Pauls Schreiben konkretisieren, wird der Blick in die Schreibwerkstatt des Autors zeigen (s. u. Kap. III.3.3.1).

170 Der Zeitpunkt der Reise, die Ostertage 1798, könnte dabei sprechender nicht gewählt sein: Inszeniert wird die Auferstehung des verkannten Werks – natürlich mit dem blasphemischen Unterton, dass an Ostern die Auferstehung der *Teufelspapiere* sich ereignen soll.

171 Vgl. etwa exemplarisch (I/4, 777): »ich setzte mich an ein leeres Trinktischchen, stellte den Stockknopf darauf, zog die Handschriften aus den Arbeitsbeuteln und arbeitete öffentlich unter den Bäumen Satiren um. Sooft ein paar Leute vor dem Schreiber im Nachtmantel mit höhnischverzognem Munde vorübergingen, besserte er die Papiere wilder um und flocht den persönlichen Raptus ein.«

172 Leben und Schreiben, so zeigt sich hier, sind bei Jean Paul also tatsächlich nicht zu unterscheiden. Nachdem der vorausgegangene Roman das Leben und Schreiben des von seinem Schreiben lebenden Satirikers beschrieben hatte, besteht der biographische Anteil der *Palingenesien* nun darin, das Schreiben des schreibend Lebenden lebend umzuschreiben.

Theaterrollen um einen Musterfall jenes Maskenspiels mit der eigenen Person (oder vielmehr: den *personae*, aus denen dieses Ich besteht), das man immer wieder als Kennzeichen von Jean Pauls Autorschaft beschrieben hat.[173] Am Beispiel der *Palingenesien* zeigt sich besonders deutlich, wie innig dieses Spiel mit dem problematischen Schicksal der frühen Satiren verbunden ist.

Die ›einschiebend‹ und ›einflickend‹ bewerkstelligte ›Wiedergeburt‹ der *Teufelspapiere* findet ihr Komplement in der Metaliteratur der *Flegeljahre*. Denn wie ein näherer Blick in den Text zu zeigen vermag, ist der bereits erwähnte, empfindsam-satirische »Doppel-Roman« (I/2, 667) der Zwillinge Walt und Vult tatsächlich nichts anderes als die Publikationsstrategie des letzteren, seine sang- und klanglos untergegangenen Satiren – die »grönländischen Prozesse« (I/2, 666) – endlich einem Publikum zuzuführen.[174] Das Scheitern des gemeinsamen Roman-Projekts[175] liest sich vor diesem Hintergrund nicht zuletzt als eine Absage an die integrative Kraft der epischen Großform. Mit dem (erneuten) »Unsichtbarwerden« (I/2, 1082) des Satirikers Vult, der – wie schon sein Vorgänger Leibgeber – am Ende des Romans in die Welt verschwindet, beginnt denn auch ein Spätwerk, das im Zeichen der radikalen satirischen Dissoziation steht.

Damit ist klar: Von einer Überwindung der Satire zu Beginn der 90er Jahre kann durchaus nicht die Rede sein. Zwar begegnet uns in Jean Pauls Romanen ein mitunter satyrhaft handicapierter aber bemühter Erzähler, der mit sich und seinem Publikum um die Entwicklung einer lesbaren biographischen Geschichte ringt. Tatsächlich aber perpetuiert das epische Hauptwerk eine selbstreflexive, den Satiren entstammende Maskerade mit auktorialen Rollen, die nicht zuletzt der angeblich überwundenen Überfülle des satirischen Witzes Eingang in den Roman-Kosmos verschafft. Dabei ist es nicht so, dass Jean Paul diese Satiren-Schmuggelei wirklich vor seiner Leserschaft zu verbergen suchte, wie ein Blick auf die zeitgleich mit dem *Siebenkäs* entstandenen *Biographischen Belustigungen* (1796) zeigt.[176] Im

173 Vgl. dazu oben, 3.2.1.1.

174 Vgl. Vults Erläuterung des Projekts im 14. Kapitel: »›Ich habe nämlich auf meinen Flötenreisen ein satirisches Werk in den Druck gegeben als Manuskript, die *grönländischen Prozesse* in zwei Bänden anno 1783 bei Voß und Sohn in Berlin.‹ (›Ich erstaune ganz‹, sagte Walt verehrend.) ›Ich würde dich inzwischen ohne Grund mit Lügen besetzen, wenn ich dir verkündigen wollte, die Bekanntmachung dieser Bände hätte etwan mich oder die Sachen selber im geringsten bekannt gemacht. […] – Was kann ich nun dabei machen? Ich allein nichts; aber mit dir viel, nämlich ein Werk; ein Paar Zwillinge müssen, als ihr eigenes Widerspiel, zusammen *einen* Einling, ein Buch zeugen, einen trefflichen Doppel-Roman. […]‹.« (I/2, 666–667) Auch hier gilt also: Ohne (gescheiterte) Satiren kein Roman – die textinterne Reflexion auf die Bedingungen und Möglichkeiten literarischer Produktion hat ihren primären Anstoß in der Problematik satirischer Autorschaft.

175 Der Text bleibt aufgrund des Zerwürfnisses der Zwillingsbrüder unvollendet; vgl. I/2, 1082.

176 Vgl. zu den *Biographischen Belustigungen* insbes. Dembeck 2007, 371–376 sowie Wieland 2013, 154–158.

Kontext der Frage nach Jean Pauls ›nachsatirischer‹ Autorschaft verdienen die *Biographischen Belustigungen* besondere Aufmerksamkeit.

3.2.4.3 Biographische Belustigungen eines Satyrs

Schon der Titel des in die Blütezeit der Romanproduktion fallenden Werkchens deutet darauf hin, dass wir es mit einem programmatischen generischen Zwitter zu tun haben: Denn einerseits evoziert er die Form des (Jean Paul'schen) Romans, die Biographie; andererseits spielt der Titel auf eine Textsorte witziger Gelehrsamkeit an, auf sog. Münz- oder Insektenbelustigungen.[177] Im Kontext der im Raum stehenden Frage nach der Satire fällt nicht nur die Satyr-Vignette des Titelblattes auf,[178] sondern auch, dass Jean Pauls *Biographischen Belustigungen* ein »satirischer Appendix« beigegeben ist. Es ist mir hier indes weniger um diesen Anhang als um die Vorrede zu tun, die Jean Paul dem satirischen Appendix seiner *Biographischen Belustigungen* vorausgehen lässt. Sie dient dazu, von der Erfindung einer neuen Textsorte, nämlich eben des (satirischen) Appendix, zu berichten. Dem Untertitel zufolge handelt es sich um einen: »Extrakt aus den Gerichtsakten des summarischen Verfahrens in Sachen der Leser, Klägern, contra Jean Paul, Beklagten, Satiren, Abhandlungen und Digressionen des letztem betreffend.« (I/4, 347) Die am Ende der *Biographischen Belustigungen* eingeführte Textsorte des Appendix ist demnach das Resultat einer misslichen Lage ihres Autors, der von seinen vereinigten Lesern für ein schriftstellerisches Vergehen verklagt worden war (I/4, 348):

> Es sei leider bekannt genug, wie der Büchermacher und Biograph in Hof, Jean Paul, bisher seine Leser und Käufer hintergangen, indem er unter seine Historien die längsten Satiren und Untersuchungen eingeschwärzt, so daß er, wie einige österreichische Fabriken, die inländische Ware nur darum zu machen schien, um die verbotne satirische damit zu emballieren und abzusetzen. [...] Überhaupt schieb' er, [...] wenn er sich auf einigen Bogen gut gestellt, sofort eine breite Satire oder Untersuchung unter dem böslichen Namen eines Extrablattes etc. als Ofenschirm zwischen die besten Kaminstücke und Freudenfeuer ein.

Die Anklage, die kein anderer als Jean Paul als Anwalt seiner Leserschaft vorbringt, lautet also auf unzulässiges »Einschwärzen«, also Einschmuggeln von satirischer Ware, und zwar im großen Stil. Unverkennbar wird hier jene merkantile Metaphorik aufgegriffen, die uns in Archenholz' Absage an den jungen Satirenautor begeg-

---

177 Es handelt sich um eine Art Infotainment-Format des 18. Jahrhunderts, das dem Leser auf vergnügliche und abwechslungsreiche Weise ein Thema näherbrachte. Vgl. zu den historischen Vorbildern Dembeck 2007, 354.

178 Vgl. das Digitalisat: https://books.google.ch/books?id=e5syAQAAMAAJ&hl=de&source=gbs_book_other_versions (15. November 2021).

nete, und zur sprechenden Reflexion der Jean Paul'schen Publikationsstrategie ausgebaut. Folgt man nämlich dem prägnanten Vergleich, so handelt es sich beim Satirenschmuggel keineswegs bloß um einen Nebenerwerb des angeklagten Autors. Vielmehr betreibe Jean Paul seinen biographischen Betrieb allein als Fassade einer dahinter verborgenen Satire-Produktion. Die epische ›Historie‹ erscheint hier als bloße Verpackung der ›verbotenen‹ satirischen Produkte. Ein schwerwiegender Vorwurf: Jean Paul, der mittlerweile berühmte Autor der *Unsichtbaren Loge* (1793) und des *Hesperus* (1795), wird als Schein-Romancier entlarvt. Die werkpolitische Bedeutung dieser selbstreflexiven Posse liegt auf der Hand: Noch Jahre nach dem mythischen Todeserlebnis, das den Übergang Jean Pauls von der Satire zur großen Erzählform markieren soll, präsentiert sich der ›empfindsame Romancier‹ selbstironisch als verkappter Satiriker. Wo genau aber liegt das Problem? Offenbar verdirbt die kühlbadartige Wirkung der unvermittelt eingeschobenen »frostigen Satire« der Leserschaft die Empfindseligkeit, in die sie der trügerische Text zuvor geführt. Der gegen sich selbst prozessierende Anwalt Jean Paul fordert deshalb für seine Leserinnen und Leser (I/4, 348):

> daß der Biograph Jean Paul in seinen künftigen Historien geradeaus wie ein Kernschuß zu gehen schuldig, ohne Anspielungen, ohne Reflexionen und mit Ernst ohne Spaß, überhaupt, daß er unter dem Vortrage seiner biographischen Partitur hinter seinem Notenpult eine satirische Pantomime gegen sämtliche Zuhörerschaft ziehen sich ernstlich zu enthalten und alle diesfalls kausierten Schäden zu tragen verbunden.

Anspielungslos, flach, unreflektiert und bierernst also soll der Autor seine Biographien verfassen, um seiner Leserschaft besagtes Wechselbad der Empfindungen ebenso zu ersparen, wie den intellektuellen Ballast des gelehrten Witzes und – nicht zuletzt – das ungute Gefühl, zum Gegenstand eines versteckten Spottes zu werden.

Es ist unschwer zu erkennen, dass sich hier jemand einen satirischen Spaß auf die Unseligkeiten des Schreibens für ein subideales Publikum erlaubt. Indes ist der Gegenstand dieser Satire ebenso sehr die sensible Leserschaft wie der Autor selbst, der als eine Dreiuneinigkeit von Anklägern, Angeklagtem und, natürlich, Richter auftritt.[179] Das Spiel mit der Szenographie des Gerichtsprozesses ist im Namen J.P.F. *Richters* gleichsam angelegt.[180] Jean Pauls Vorrede baut die apologe-

179 Vgl. I/4, 347: »Den ersten hujus reicht' ich bei der fürstlich scheerauischen Berghauptmannschaft – die ich bekanntlich bekleide – als Anwalt [...] sämtlicher Leser und Leserinnen, das Klagelibell [...] gegen den Verfasser der unsichtbaren Loge, des Hesperus und alles dessen ein, was der Mandatarius drucken lassen.«

180 Die juristische Metaphorik gehört aber auch zum Traditionsbestand satirischer Selbstreflexion, wie ein Blick auf die horazischen *Sermones* zeigt (insbes. Hor. sat. I,9, II,1; vgl. Kap. II.3.3).

tische Selbstreflexion seines strapaziösen Schreibens zu einer Komödie aus, der die inszenierte Zerteilung des Autor-Ichs in antagonistische Instanzen zugrunde liegt.[181] Dabei betreibt die dem satirischen Appendix vorgeschaltete *parabasis* ein intrikates, auf die Romane aufbauendes Spiel mit der Fiktionalisierung der eigenen Person. Denn »Jean Paul« figuriert zugleich als der empirisch existierende Büchermacher im fränkischen Hof *und* als der »Berghauptmann« des fiktiven Fürstentums Scheerau, als welcher der Verfasser des *Hesperus* vorstellig geworden war. Der scheinbar so marginale Paratext zum Appendix wird damit recht eigentlich zur *Biographischen Belustigung* eines Autors, der seine satyrischen Qualitäten nicht verbergen kann.

Diese Belustigung ist dabei allerdings von erheblicher poetologischer Relevanz: Zu Recht hat Till Dembeck nachdrücklich auf die Metapher der »Pantomime« aufmerksam gemacht, mit der in der oben zitierten Passage das Fehlverhalten des Autors beschrieben wird.[182] Denn sie impliziert gegenüber der Idee eines scharfen Wechsels zwischen satirisch-digressiven und empfindsam-epischen Passagen ein intrikateres Modell solch literarischer Ambitendenz: Wenn der Deklamator der ›biographischen Partitur‹, also des Romans, ›unter dem Vortrage‹ heimlich Grimassen schneidet, dann meint dies nichts anderes, als dass die empfindsam-ernste Historie von einer parodistischen Performance nicht zu unterscheiden ist.[183] Vielleicht also ist die ganze rührende Geschichte eine einzige Satire auf das empfindselige Publikum. Mit dieser Unentscheidbarkeit berühren die *Biographischen Belustigungen* ein Problem, das, wie gesehen, seinen Ursprung im *iocoserium* der frühen Satiren hat

---

Sie wurzelt einmal mehr in der problematischen Etymologie des Wortes *satura*, das auch in einer juristischen Wendung, der *lex per saturam* (eine Gesetzesvorlage vermischten Inhalts) Verwendung fand. Einen augenfälligen Verwandten hat Jean Pauls Prozess gegen sich selbst in Lukians *Bis Accusatus*, jener fingierten Gerichtsverhandlung über die Dialoge des »Syrers« Lukian resp. das poetologische Skandalon, das diese in ihrer hybriden Mischung aus Vers und Prosa, Ernst und Scherz darstellen (vgl. Kap. I.2.5). Lukians Meta-Dialog wiederum hat im dissoziativen Prosimetrum von Varros *Bimarcus* einen römischen Vorläufer. Jean Paul schneidert sich in den *Biographischen Belustigungen* mithin eine genuin satirische Topik auf den Leib.

181 Bekannt ist dieses apologetische Theater bereits aus dem sog. *Beschlus* der *Grönländischen Prozesse*, der ein Verhör des satirischen Autors durch den entnervten Leser inszeniert. Auf diesen wichtigen Text wird zurückzukommen sein (s. u. 3.3.3.1). Die »Tradition der satirischen Apologie« bemerkt, im Anschluss an Brummack 1971, 347, auch Wiethölter 1979, 225–226.

182 Dembeck 2007, hier: 373.

183 Vgl. Dembeck 2007, 373: »Offenkundig macht es den Ärger der Kläger aus, daß diese Oszillation gleichwohl nicht dazu führt, daß im Text von einander abtrennbare Sektionen unterscheidbar werden. Vielmehr ergibt sich eine ärgerliche Gleichzeitigkeit von Satire und Rührstück, die es dem Leser gerade nicht ermöglicht, die beiden Momente der Erzählung zu trennen.«

und sich von dort in die Romane fortsetzt.[184] Dieser unerträglichen Ambivalenz soll mit dem Prozess gegen den Autor gesteuert werden. Die fürstlich scheerauische Berghauptmannschaft verkündet schließlich folgende Resolution:

> daß Beklagter, Jean Paul, Büchermacher, nicht befugt sei, in seinen historischen Bildersälen mitten unter Damen Spaß oder Extrasachen oder andere Sprünge mit seinem ererbten Bocksfuße zu machen — daß ihm aber [...] unbenommen bleibe, hinten an seinen Bildersaal ein Wirtschafts- und Hintergebäude (obwohl in einiger Entfernung) anzustoßen, um da sein Wesen zu treiben und seinen satirischen Tabaksrauch ohne Schaden der Damen, denen sonst die Schminke abfließet, auszublasen [...]; publiziert Hof, den Schalttag 1796 [...]. (I/4, 360–361)

Geboren ist damit der satirische Appendix zur Historie des Romans. Tatsächlich handelt es sich bei diesem paratextuellen Format um eine Wiedergeburt jenes grotesken Textkonvoluts, als das Jean Paul seine frühen Satirensammlungen, insbesondere die *Teufelspapiere* angelegt hatte. Im textuellen »Hintergebäude« des Appendix findet der unheilbar bocksfüßige Autor einen von den Zwängen narrativer Stringenz erlösten Raum saturnalischer Freiheit.[185] Bereits mit dem *Jubelsenior* (1797) zeigt sich der marginale Anhang als eigenständige Textsorte. Die dem Text vorausgeschickte Poetik des Appendix verdient einen näheren Blick. Denn in ihr konkretisiert sich nicht nur auf anschauliche Weise die subversive Werkpolitik eines um die Aufrechterhaltung seiner Satirenproduktion ringenden Autors. Die Theorie des Appendix zeigt auch, inwiefern Jean Paul als ein herausragender Vertreter der in diesem Buch skizzierten Idee der *satura* gelten darf.

3.2.4.4 Intermezzo: Appendix-Poetik

Es handelt sich beim Appendix, wie gesehen, um eine von Jean Paul selbst begründete (Para-)Textsorte, deren charakteristische Unform in vielerlei Hinsicht das Erbe seines satirischen Frühwerks antritt. Dazu gehört nicht zuletzt, dass der Appendix seine Theoretisierung nicht den professionellen Poetikern (»Aristoteles«; I/4, 412) überlässt, sondern diese im Vorwort gleich selbst übernimmt. Dabei bedient sich

---

184 Vgl. die obigen Bemerkungen zum *Siebenkäs* (3.2.4.2) sowie Bergengruen 2010; 2003b, 29.
185 Zur Appendix-Poetik als Inbegriff der fortlebenden Satire im Gesamtwerk vgl. auch Lindner 1976, 172–175. Es ist freilich nicht so, dass – wie etwa Schönert 2010 [1976], 42 behauptet hat – die »bei Jean Paul übliche Trennung in ›Roman‹ und ›Satirischen Appendix‹« Ausweis einer autonomieästhetisch motivierten Bereinigung des Romans von der »gesellschaftskritische[n]« Satire sei, die aufgrund ihrer moralischen Intentionen in den Anhang verbannt würde. Wie noch näher zu zeigen ist, wird die Reduktion des Satirischen auf die Funktion der Gesellschaftskritik der spezifischen Bockssprunghaftigkeit des Jean Paul'schen Schreibens nicht gerecht.

das Vorwort einer einschlägigen Metapher: der des »ungewischten Fußboden«-Mosaiks. Jean Paul präsentiert den Appendix als »poetisches Asaroton« (I/4, 414).[186] Beim näheren Blick in die »flüchtige[] Poetik« (I/4, 413), die dem als »Ein Appendix« ausgewiesenen *Jubelsenior* (1797) vorausgeht, wird schnell deutlich: Diese Unform verdankt sich einer tiefgreifenden Verkehrung der gängigen – epischen – Textlogik.[187] So postuliert die besagte Vorrede, der »Prodromus galeatus«:

> [E]in guter Appendix erzählt wenig und scherzt sehr – er wendet […] den historischen Bildersaal nur als Vehikel und Narrenschiff reicher Ladungen von Einfällen und Scherzen an […]. In der Tat ist das im Appendix Ziel und Schmuck, was im Roman Irr- oder Ausweg und Makel ist. Die Schmetterlingsflügel bunter Einfälle, die das Insektenkabinett oder den Glaskasten des Appendix putzen und füllen, durchziehen nur als fremdes Einschiebsel den solidern deutschen Roman, so wie wahre Schmetterlingsflügel nach Buffon als unverdauliche residua aus den Exkrementen der Fledermäuse schimmern. Die Digression ist nie im Roman Hauptsache, darf hingegen nie im Appendix als Nebensache behandelt werden; dort ist sie wartendes Auskehricht, hier ist sie ein musivisch in den Stubenboden eingelegtes, ein poetisches Asaroton, so wie die Alten auf ihren Fußböden musivisches Vexier-Stroh, Knochen und dergleichen, kurz die Stube des Auskehrichts wegen hatten. (I/4, 412–414)

Der Appendix ist, so könnte man dies zusammenfassen, ein menippeisches Antigenre von verkehrtem Roman;[188] er »verachtet«, wie es an derselben Stelle heißt, »die Malerei der Charaktere« und das »Entwicklungssystem einer innern Geschichte« (I/4, 413), mithin die zentralen Kategorien der ›bürgerlichen Epopöe‹.[189] Aber – so hebt Jean Paul hervor – »er spielet […] unter dem leichten Schein von

186 Damit leistet Jean Paul die auto(r)poetologische Rückübersetzung des bildnerischen Parergons in den Bereich des Literarischen, wie wir sie im Falle der Grotesken bereits bei Montaigne beobachtet haben (vgl. Kap. I.2.7.2.1).

187 Die Jean-Paul-Forschung fokussiert in erster Linie das Verhältnis von primär digressivem Appendix und primär narrativem Roman. Die eingehendste Auseinandersetzung mit Jean Pauls Appendix-Poetik findet sich Dembeck 2007, 371–405. Auch Magnus Wieland beschäftigt sich eingehend mit den autorpoetologischen Implikationen der *Jubelsenior*-Vorrede (2013, 175–194), allerdings ohne jene Verbindung zur Faktur des Jean Paul'schen Spätwerks herzustellen, die ich im bereits erwähnten Aufsatz aufzuzeigen versucht habe (Dell'Anno 2020). Kilcher (2003, 140–141) widmet dem Anhang als einem enzyklopädischen Format Aufmerksamkeit. Die dissoziative Faktur des musivischen Appendix betont Menke 2008, insbes. 187–189; vgl. jüngst auch Menke 2021, 428–445.

188 Dembeck (2007, 371) spricht treffend vom Appendix als einem »Anti-Roman« (vgl. auch Wieland 2013, 184: »[Der Appendix] invertiert (bzw. parodiert) den Roman«), allerdings geraten dabei die satirischen Vorbilder eines solchen parodischen Schreibens nicht in den Blick.

189 Als solche hatte Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1771) der Gattung zu poetischen Würden verholfen.

beiden uns die wichtigsten Satiren in die Hand« (I/4, 413).[190] Indem der Appendix den ›historischen Bildersaal‹, mithin die epische Handlung, nur als ›Vehikel‹ von ›Scherzen‹ missbraucht, zelebriert er uneingeschränkt jene Schattenwirtschaft mit der verbotenen satirischen Ware, die der Autor Jean Paul sich von seinen Lesern hatte vorwerfen lassen (müssen).[191] Ich möchte die zitierte ›Poetik‹ noch etwas näher beleuchten. Entscheidend für das Verständnis dieses subversiven Parergons ist die ›exkrementalpoetische‹ Dimension der Jean Paul'schen Appendix-Theorie:[192] Digressionen voller »bunter Einfälle« (*inventiones*) »füllen« als »unverdauliche residua« den Appendix. Tatsächlich erscheint der Appendix bei Jean Paul damit genau in dem Sinne als *satura*, in dem ich diese hypertrophe Unform als ›vor und nach dem Ersprechen‹ beschrieben habe:[193] Der Anhang versammelt gleich einer inventorischen Rumpelkammer den Unrat witziger Gelehrsamkeit und ist gerade darin ›Ausscheidung‹. Indem der textuelle ›Wurmfortsatz‹ dergestalt seiner intestinalen Bedeutung Ehre macht,[194] aktualisiert Jean Pauls Appendix-Theorie eine gleichsam prozessuale Dimension, die in den bisherigen Ausführungen zum Asaroton eher im Hintergrund geblieben ist. Als hätte er sich von Krubsacius' *rubbish art* inspirieren lassen, erklärt Jean Paul seinen Appendix selbstbewusst zum exkrementalen »Auskehricht«, d. h. zum literarischen ›Mist‹ – laut Adelung »ein Wort, welches überhaupt einen vermischten Körper der schlechtesten verächtlichsten Art bedeutet.«[195] Auch im Exkrement ist also der Mischcharakter vordringlich. Der

190 Die Subversivität eines satirischen Anhangs, der sich aus der Parodie und Verkehrung der etablierten epischen Form generiert, erinnert an die Poetik des Satyrspiels (Lämmle 2013), das – als letzter Teil der dramatischen Festspiele – in einem ähnlichen Inversionsgestus die Verhältnisse der Tragödie auf den Kopf stellte.

191 In diesem Sinne hat auch Birgit Sick darauf hingewiesen, dass im Appendix die »Publikationsstrategie«, die Jean Paul ab den 90er Jahren verfolgte, zu generischen Würden kommt. Sick 2008, hier: 237.

192 Die »Exkrementalpoetik« Jean Pauls (ich leihe mir den Begriff von Maximilian Bergengruen) ist kein unbekannter Aspekt seines Schreibens; vgl. Bergengruen 2003b, 15–17 und Wieland 2013, 178–179. Cosima Lutz (2007, 662–663) verweist außerdem mit Blick auf eine Stelle im *Leben Fibels* darauf, dass die exkrementale Metaphorik sich aus Jean Pauls Rezeption von Luthers Tischreden speise.

193 Vgl. Kap. I.2.6.

194 Vgl. Wieland 2013, 176.

195 Vgl. s. v. »Mist«: »1. Im weitesten Verstande, wo es nur noch in einigen Fällen üblich ist. So wird das Auskehricht in einigen Gegenden Stubenmist genannt. Der Gassenkoth, ja ein jeder Koth führet im gemeinen Leben oft den Nahmen des Mistes. Untaugliche Waaren und andere untaugliche Sachen werden oft aus Verachtung nur Mist genannt, in welcher Bedeutung es zunächst von miß abzustammen scheinet. 2. In engerer Bedeutung. 1) Der Koth von Menschen und Thieren, die untauglichen Überbleibsel von den verdaueten Speisen; in welchem Verstande es besonders im gemeinen Leben üblich ist, und alsdann von dem natürlichen Auswurfe alle Thiere gebraucht wird.« (Adelung 1798, Bd. 3, Sp. 228–229.)

Appendix promoviert die »fremde[n] Einschiebsel« und »unverdaulichen residua« im Textkörper des ›soliden‹ Romans zu Gegenständen der staunenden Betrachtung; er hebt sie in den »Glaskasten« eines Kuriositätenkabinetts und macht dadurch den »Makel« (*vitium*) zum figürlichen »Schmuck« (*ornatus*).

In der Metapher des »Asaroton«, in der die Passage kulminiert, verdichtet sich diese vexierbildliche Umwertung des (mit Adelung gesprochen) ›schlechtesten‹, ›verächtlichsten‹ Nebenproduktes – der Speisereste resp. der ›unverdauten‹ Einfälle – zum Kunstwerk eigenen Ranges. Jean Pauls überspitzende Adaptation des Mosaik-Modells geht dabei sogar so weit, die »Stube« in ihrer Funktion dem künstlerischen Selbstzweck des »Auskehricht[s]« unterzuordnen. Als »musivisches Vexier-Stroh« avanciert der paratextuelle Anhang bei Jean Paul zum selbständigen Hauptwerk.[196] An dieser Stelle sei in Erinnerung gerufen: Die ›Poetik‹ des Paratexts (des Appendix), aus der hier zitiert wurde, ist selbst ein Paratext (eine Vorrede) – und tatsächlich eignet der zitierten Passage denn auch eine augenfällige Selbstbezüglichkeit. Denn mit der Überfülle ihrer konkurrierenden Metaphern (»Bildersaal«; »Narrenschiff«; »Insektenkabinett«, »Glaskasten«, »Exkremente[]«, »Asaroton«, um nur die prominentesten zu nennen), zeigt sich die Theorie des ›bunten‹, von ›Einfällen‹ wimmelnden Paratextes nicht zuletzt selbst als ein katachrestisches Bildermischmasch des gelehrten Witzes. Was sich dergestalt in den Text eingetragen hat, ist die »fragmentarische Genialität« (I/5, 171) jenes Vermögens, dem das zentrale Programm von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* gewidmet ist.[197] Tatsächlich taucht denn im IX. Programm *Über den Witz* auch an einer oft zitierten Stelle, wo der dissoziative bildliche Witz von der synthetischen Kraft der Phantasie abgegrenzt wird, abermals die (Meta-)Metapher des Mosaiks auf:

> [D]er bildliche Witz hingegen kann, da er nur eine leblose Musaik geben will, in jedem Komma den Leser zu springen nötigen, er kann unter dem Vorwande einer Selbstvergleichung ohne Bedenken seine Leuchtkugeln, Glockenspiele, Schönheitwasser, Schnitzwerke, Putztische nach Belieben wechseln in einer Periode. (I/5, 187–188)

---

196 Ohne auf die hier bedachten antiken Vorbilder dieser subversiven Dynamik einzugehen, rückt Wieland (2013, 182–183) das Asaroton in die Nähe des Stilllebens, welches im Laufe des 17. Jh.s vom (ornamentalen) *parergon* zum *ergon* avancierte.

197 Vgl. zu Jean Pauls Theorie des Witzes grundsätzlich die Monographie von Wiethölter 1979. Die Wendung von der »fragmentarische[n] Genialität« übernimmt Jean Paul explizit von Friedrich Schlegel, zu dem er ansonsten – wie zu den Frühromantikern überhaupt – ein eher polemisches Verhältnis pflegt. Dass es sich beim Asaroton um eine komplexe Metapher für Jean Pauls witziges Schreiben handelt, hat zuletzt Bettine Menke (2021, insbes. Kap. IV.2) nachdrücklich herausgearbeitet.

Die »leblose Musaik«, als die Jean Paul hier die diskontinuierliche Faktur des witzigen Textes beschreibt, evoziert präzise den mit *membra disiecta* übersäten Fußboden des Asaroton. In der genuinen Hybridität seiner exzessiven Ornamentik (Schönheitwasser, Schnitzwerke etc.) tendiert der Witz dazu, die sprachliche Komposition in ihre Bestandteile zerfallen zu lassen. Seine Sätze sind »Wesen aus kämpfenden Gliedern« (I/5, 187), wie es an derselben Stelle heißt, sie kennen keine »Einheit [der] Bilder« (I/5, 187) und unterminieren in ihrer bunten Überfülle die Hierarchie von Hauptaussage und rhetorischem Beiwerk. Im Witz wiederholt sich mithin auf der Ebene der *elocutio* die subversive Dynamik des Parergons: Der figürliche Schmuck verselbständigt sich zur eigengesetzlichen verbalen Groteske. Dass der Geschmack seiner Zeit demgegenüber die monströse Heterogonie und Hypertrophie der witzigen Rhetorik (*ars ingeniose dicendi*) in ihren festen Schranken wissen wollte, hat Jean Paul nicht nur in der Ablehnung seiner ›satirischen Produkte‹ (Archenholz) zu spüren bekommen. Er hat es auch in einer leicht zu übersehenden Fußnote zum IX. Programm auf den Punkt gebracht:

> Überhaupt verzeiht der Deutsche den Witz als Nebensache lieber denn als Sache – er will ihn als Putzkleid, nicht als Amtkleid erblicken, und er entschuldigt ihn zwar an einem gelehrten Professionisten als ein kurzes hors d'oeuvre, aber nicht an einem, dessen sämtliche Werke und opera solche hors d'oeuvre und opera supererogationis sind. (I/5, 196)

Gerade diese paradoxe Verabsolutierung des witzigen »hors d'œuvre« zum Gesamtwerk ist es jedoch, was Jean Pauls Schreiben unternimmt. Der Blick auf das groteske Text-Korpus des *Jubelsenior* macht dies deutlich: Nachdem dort »sogleich auf diese Vorrede« (I/4, 412) der ›Anhang‹ folgte, nämlich der als Appendix konzipierte Text des *Jubelsenior*, schließt an diesen Appendix, konsequenterweise, ein »Appendix des Appendix« an (I/4, 545). Die umstürzlerische Dynamik des rahmenden Beiwerks ist im Falle der Jean Paul'schen Paratextualität an ihr absurdes Maximum getrieben. Wo in dieser Weise das Hauptwerk gleichsam von den paratextuellen Extremitäten – dem Vor und Nach der Rede – verschluckt erscheint, wo mithin alles »hors d'œuvre« ist, gilt indes umso nachdrücklicher: Il n'y a pas de hors-texte; es gibt nur die potentiell endlos proliferierenden ›Wurmfortsätze‹ des musivischen Witzes.[198]

198 Bezeichnenderweise ist auch Derrida die Bedeutung der Jean Paul'schen Appendix-Poetik nicht entgangen: Die umfangreichste Fußnote (!) in seinen Überlegungen zum *Hors-Livre* (»Buch-Außerhalb«, Derrida 1995, 11–68) ist unter dem Stichwort der »Nachrede« (Anm. 15; 35–36) zu einem wesentlichen Teil Jean Pauls *Jubelsenior* als einer »Analyse des Exkrements« gewidmet, oder besser gesagt: Sie überlässt Jean Paul als dem Meister einer radikalen Paratextualität das Wort (Derrida 1995, hier: 36; vgl. Wieland 2013, 176).

3.2.4.5 ›so voll, dass er schier platzen möchte‹. Anhaltende Formprobleme und ultimative *satura*

Kehren wir zurück zur Frage nach dem Fortleben des Satirischen. Vorderhand mag es scheinen, als instituiere Jean Paul mit seinen Appendices die Auslagerung des digressiv-witzigen Überreichtums aus dem Roman in dessen »Hintergebäude« (I/4, 360).[199] Tatsächlich aber nimmt das Ringen des ›Romanciers‹ um die Lizenz des bocksfüßigen Ausschweifens auch nach der Erfindung des komisch-satirischen Anhangs kein Ende. Im *Titan*, Jean Pauls ›klassischstem‹ Roman, handelt der Biograph sich nicht nur die Freiheit aus, in »bloß zum Privatvorteile [des] Ausschweifens gebauete[n] Filialbändchen« seine sog. »*Honigmonate*« zu feiern (I/3, 59). Er macht auch unmissverständlich klar, in welch missliche Lage ihn das Wahren der epischen Form bringt:

> Heischesätze – Apophtegmen – Philosopheme – Erasmische Adagia – Bemerkungen von Rochefoucauld, von La Bruyere, von Lavater ersinn' ich in *einer* Woche unzählige und mehrere, als ich in sechs Monaten loszuwerden und als Einschiebeessen in meinen biographischen petits soupers wegzubringen imstande bin. So läuft der Lotto-Schlagschatz meiner *ungedruckten* Manuskripte täglich höher auf, je mehr ich dem Leser Auszüge und Gewinste *gedruckter* daraus gönne. Auf diese Weise schleich' ich aus der Welt und habe nichts darin gesagt. (I/3, 167)

›Einschiebeessen‹ in den ›biographischen petits soupers‹ lautet hier also die Formel für jenes hinterlistige ›Einschwärzen‹ witzig-satirischer Ware, auf die der angebliche Romancier Jean Paul sich spezialisiert.[200] Einmal mehr kommt hier das Selbstverständnis eines Autors zum Ausdruck, der sich der vom Publikum verlangten Romanform nur widerwillig unterwirft. Die Saturierung des epischen Narrativs, zu der Jean Paul sich hier bekennt, löst indes nicht das Problem, das hier formuliert ist: Das Fassungsvermögen des epischen Textes ist (allzu) begrenzt. Die große Masse der witzigen Produkte verbleibt in der sprichwörtlichen Schublade, im wartenden Zustand der Latenz. Man darf das Gewicht dieser verborgenen Textmassen nicht unterschätzen. Wie Helmut Pfotenhauer hervorgehoben hat, handelt es sich beim wachsenden Druck, den die unpublizierten Manuskripte für Jean Paul bedeuteten, um ein konstantes, sich gegen Ende des Lebens und Schreibens immer mehr in den Vordergrund drängendes Problem seiner Autorschaft.[201] Die Vision, »das ganze

199 Vgl. Wieland 2013, 231.

200 Vgl. zur Programmatik der Formulierung Helmreich 2002; das kulinarische Paradigma von Jean Pauls digressivem Schreiben hat Cosima Lutz (2007) ausführlich dargestellt.

201 Vgl. insbes. Pfotenhauer 2001. Berühmt geworden ist die nachdrückliche Formulierung aus dem *Vita-Buch*, wo Jean Paul festhält: »Wenn ich könnte, so möcht ich, was noch kein Autor konnte und kann, alle meine Gedanken nach dem Tode der Welt gegeben wissen; kein Einfall sollte untergehen.« (HKA II/6, 722)

mit Schätzen gefüllte Lottorad« (I/3, 167) seiner Manuskripte, von dem an der oben zitierten Stelle des *Titan* die Rede ist, der Nachwelt zu übergeben, wird in Jean Pauls letzten Lebensjahren zur treibenden Kraft seines Schreibens. Eindringlich notiert Jean Paul 1820 die Nöte seiner überbordenden Produktivität:

> Noch kein Dichter hat die Tage ausführlich dargestellt, die er hat, wenn er so voll Materie aller und bester Art, so v[ie]l[e] philos[ophische] und polit[ische] Bemerkungen, voll Einfälle, voll Winke für alle Wissensch[aften] ist, daß er schier platzen möchte, weil er keine Form ausfindig machen kann, in die er alles hineinlaufen ließe.[202]

In diesem Ringen mit der schieren, formsprengenden Überfülle seiner angesammelten ›Materie‹ zeigt sich Jean Paul nur zu deutlich als Vertreter eines Schreibens, das mit dem Maximen von Baumgartens Ästhetik, ihrem Ideal der größtmöglichen *ubertas*, allen Ernst macht.[203] Die Alternative zur ›Form‹, nach der ein solch hypertrophes Schreiben verlangt, hat Jean Paul dabei durchaus gefunden. Bereits ab den 1810er Jahren entstehen Pläne zu einer entsprechenden letzten Veröffentlichung. Es ist das Projekt einer autobiographisch fundierten Zeitschrift, die zuerst *Der Apotheker* heißen sollte, später dann als *Papierdrache* durch die nachgelassenen Notizmaterialien geistert. Helmut Pfotenhauer hat Absicht und Charakteristik des geplanten »Sammelsuriums« anhand von Jean Pauls Hinweisen rekonstruiert:

> In das Buch müsse »alles hineingeschrieben werden«, »damit nur einmal ein Ende wird mit mir und von mir«. Es ist ein Buch des eigenen Lebens als Schreiben. Es nimmt alles auf, »was ich nur von Einfällen, komischen Auftritten, Bemerkungen über Menschen und Sachen und von […] Satan und seiner Großmutter« »im Pulte und im Kopfe vorrätig beherberge«. Ein »wahres umgestürztes Fruchthorn« ergebe dies, »bei welchem das unter dem Schreiben und Erleben noch nachkommende Fallobst gar nicht einmal für etwas angeschlagen« werde – »woraus allein auf eine Länge des Werks zu schließen, von dem der letzte Bogen kaum abzusehen«. »Natürlich«, so fährt Jean Paul fort, »wird das Werk eine Generalsalve meines ganzen Kopfes, ein Allerheiligenfest aller Gedanken, ein Polterabend, Kehraus, Chariwari aller Ideenhochzeiten«.[204]

Jean Paul projektiert, mit anderen Worten, die ultimative *satura*;[205] ein auto(r)biographisches, d. h. alle Einfälle des schreibend Lebenden enthaltendes, Füllhorn

202 zit. nach der Nachlass-Edition von Pfotenhauer 2004, 332 [506].

203 Vgl. zu Baumgartens Ästhetik als einer *ars copiose cogitandi* Kap. III.1.1.2.

204 Pfotenhauer 2001, 56. Die Zitate entstammen dem Aufsatz *Ausschweife für künftige Fortsetzungen von vier Werken* (1823/24), II/3, 1066–1067. Vgl. zum publizistischen Vorbild von Jean Pauls letztem Wochenschrift-Projekt neuerdings auch Senzel 2016.

205 In seiner Einleitung zur historisch-kritischen Ausgabe des *Komet* spricht Berend (HKA I/15, XXXI) von der Idee einer »Enzyklopädie des Komischen, in die sich alles hineinstopfen ließe«.

des Witzes im flexiblen Format der Wochenschrift.[206] In diesem Projekt kulminiert eine Entwicklung, die, wie gesehen, für Jean Pauls späte Jahre charakteristisch ist: Ab den späten Nullerjahren des 19. Jahrhunderts dominieren vermischte, am Vorbild journalistischer Publikationen orientierte Textsammlungen, wie sie bisher parallel zu den Romanen entstanden waren, Jean Pauls Schaffen. Die »verschärfte satirische Tendenz des Spätwerks«,[207] die sich in diesen Unformen manifestiert, hätte im *Apotheker* oder *Papierdrachen* ihre radikalste Ausprägung gefunden. Zur Realisierung des besagten Zeitschriftenprojekts kommt es freilich nicht mehr. Das Bedürfnis, seine digressive Narrenfreiheit auszuleben, hat Jean Paul aber durchaus in literarische Tat umgesetzt. In der Vorrede zum *Komet*, dem letzten, unvollendet gebliebenen Roman, bekennt der Autor:

> In der Tat wollt' ich mich einmal recht gehen und fliegen lassen, […] ein ganzes komisches Füllhorn ausschütteln, ja mit ihm wie mit einem Satyrhörnchen zustoßen, nicht viele Ausschweifungen im Buche machen und einschwärzen, sondern der ganze Roman sollte nur eine einzige sein. (I/6, 569)[208]

Das Selbstverständnis des verhinderten Satyrs tritt in diesen Worten unverhohlen zutage. Entschieden wird hier der zuvor praktizierten Schattenwirtschaft – dem ›Einschwärzen‹ satirischer Digressionen – abgeschworen und die Überfülle zum Prinzip erklärt. In der ›einzigen‹ Abschweifung, als die der ›Roman‹ sich präsentiert, avanciert das, was zuvor paratextuelles Beiwerk war, zum Hauptwerk.[209]

Schönert (2010 [1976], 121) spricht in Bezug auf dieses Projekt von einer »Art Super-Menippeia [sic!]«. Allerdings bleibt sein Begriff der menippeischen Satire, den er im Anschluss an Frye (1957) zur Bezeichnung einer formal lockereren Prosa-Fiktion verwendet (Schönert 2010 [1976], 121), seinem pragmatischen Satirenkonzept verpflichtet und zielt damit an der radikalen Digressivität von Jean Pauls Witz vorbei. (Vgl. etwa Schönert 2010 [1976], 123–124: »Vordringliche Forderung ist immer noch die Wirkung ›des Ganzen‹ […]. Der Leser kann die Intentionen des Autors nur dann nachvollziehen, wenn er nicht durch sich vordrängende oder isolierte Teilelemente Übersicht über das Ganze verliert.«)

206 Seit dem *Höfer Vierzehntags-Blat* von 1789, in dem der erfolglose junge Richter seine Satiren quasi im Eigenverlag herausgab (vgl. Sick 2008, 223), über das *Pestitzer Realblatt* aus dem *Komischen Anhang* zum *Titan* bis zu den vermischten Publikationen des Spätwerks ist das journalistische *mixtum compositum* das privilegierte Format des digressiven Witzes.

207 Neumann 1975, 167.

208 Tatsächlich lässt es der Vorredner offen, ob damit der vorgelegte Roman gemeint ist, oder das angekündigte letzte Werk mit dem Arbeitstitel *Papierdrachen* (I/6, 569). Bereits Schweikert (1971, 5) hat die Frage indes mit dem Hinweis auf die offensichtliche Nähe der beiden absolut-komischen Spätwerke relativiert.

209 Auch Pfotenhauer (2001, hier: 56) hat mit Blick auf Jean Pauls letzte Veröffentlichungen hervorgehoben, »wie nachdrücklich hier das Werk verabschiedet und wie sehr das Beiwerk an seine Stelle getreten ist.« Dem äußerlichen Befund zur Faktur der späten Texte wäre allerdings (v. a. mit Blick

Mit dieser finalen Apotheose des witzigen Exzesses wird vollends klar, wie wenig die Idee einer Abkehr Jean Pauls von den satirischen Anfängen seiner Autorschaft seiner literarischen Praxis gerecht wird.

Fassen wir also zusammen: Der in dieser *tour de force* eröffnete Blick auf Jean Pauls Gesamtwerk verkehrt die etablierte Perspektive auf Jean Pauls Schaffen. Angesichts der anhaltenden Aktualität und Relevanz des Satirischen für Jean Pauls Schreiben erscheinen die Romane nicht als das epochal von den Jugendsatiren geschiedene Hauptwerk des Autors, sondern vielmehr als eine aufwendigere fiktionale ›Einkleidung‹ der frühen Textproduktion; eine ›Einkleidung‹, der sich der Autor nach 1800 auch wieder zu entledigen beginnt. Nicht nur die (am Umfang des Gesamtwerks gemessene) Episodenhaftigkeit der knapp zehnjährigen Romanproduktion, auch der konstitutive inhaltliche Bezug der romantischen Biographien auf das satirische Frühwerk lässt die großen Erzähltexte tatsächlich als das eigentliche Beiwerk, eine Art parabatisches Experiment lesbar werden, das die Selbstreflexion des Satirikers ausbaut zu komplexen fiktionalen Kosmen.

In diesen Kosmen, das haben die Schlaglichter auf die Romane zu zeigen versucht, bewegt sich der Erzähler Jean Paul auf Augenhöhe mit einem Ensemble von Figuren, das die mehr oder weniger entfernte Verwandtschaft mit ihm nicht verbergen kann. Diese Verwandtschaft äußert sich dabei zuallererst in einem passionierten Literatentum: »Unter den handlungstragenden Figuren der Jean Paulschen Romane gibt es kaum eine, die nicht schriebe.«[210] Zu Recht hat Monika Schmitz-Emans in den Romanen denn auch das »werkübergreifende[] Großprojekt einer Bespiegelung der Literatur« erkannt.[211] Anders gesagt: Jean Pauls ›epische‹ Texte sind ein *Universum des Schreibens*.[212] Im Folgenden wird es darum gehen,

auf den *Komet*) eine Rekonstruktion zur Seite zu stellen, die das besagte Spiegelkabinett des letzten Romans als konsequente Fortsetzung einer Selbstreflexion lesbar macht, die in den paratextuellen Rändern der frühen Satiren ihren Ursprung hat. Vgl. dazu unten, 3.3.5.

210 Schmitz-Emans 2008, 139. Schmitz-Emans hat aus diesem Befund die Konsequenz gezogen, ein »werkbiographisches Lexikon« zu Jean Pauls Schriftstellern anzulegen (Schmitz-Emans 2008, 2011b, 2012, 2019).

211 Schmitz-Emans 2008, 141. Dabei verweist die Verfasserin explizit auf die Relevanz der oben beleuchteten Autorschaftsfiktionen, ohne daraus freilich die konstitutive Funktion des satirischen Frühwerks abzuleiten (»Als meta-literarisch konzipiert Jean Paul seine Romane nicht zuletzt dadurch, daß er sich mit einzelnen seiner Figuren die Autorschaft an eigenen Werken teilt bzw. diese auf Figuren überträgt: Siebenkäs etwa soll die *Auswahl aus den Papieren des Teufels* [sic!], Vult die *Grönländischen Prozesse* verfaßt haben.« Schmitz-Emans 2008, 139).

212 Mit dieser Wendung hat Ralf Simon (2004a) den *Siebenkäs* umschrieben und dabei zugleich gezeigt, dass die metaliterarische Dimension des Textes von seinem anthropologischen Interesse nicht zu trennen ist.

dieses Universum an seinen Ursprung, das heißt: in die frühen Satiren zurückzuverfolgen.

3.3 Die frühen Satiren

Der bisherige Überblick über Jean Pauls Gesamtwerk hat das Kunststück vollbracht, aufs emphatischste für die Kontinuität des Satirischen zu argumentieren, ohne dabei zu spezifizieren, was unter diesem Satirischen überhaupt zu verstehen sei – und ohne einen näheren Blick auf Jean Pauls frühe Texte zu werfen. Dies gilt es nun nachzuholen, um damit Jean Pauls Autorschaft gleichsam von ihrem anthropologischen Doppelkopf auf die Füße zu stellen.

Vorab möchte ich noch einmal an die oben referierten Rekonstruktionen des satirischen Frühwerks erinnern: Der Großteil der Studien zu Jean Pauls Frühwerk konvergiert in der einseitigen Konzentration auf den philosophischen Gehalt der Jugendsatiren bei gleichzeitiger Missachtung ihrer sprachlichen Form.[213] Wilhelm Schmidt-Biggemann bringt diese Haltung auf den Punkt, wenn er zu Beginn seines Nachworts konstatiert: »In ihrer Intellektualität, denke ich, besteht ihr Rang, nicht in ihrer Ästhetik – die sie selbst ja nie reflektierten«.[214] Wie ich im Folgenden zu zeigen hoffe, handelt es sich hierbei um eine grandiose Fehleinschätzung. Nicht nur sind Jean Pauls Satiren, insofern man sie als ein anhaltendes anthropologisches Experiment betrachten muss, nichts anderes als schreibend ausgetragene Ästhetik. Auch spezialisieren sich diese Texte geradezu auf die Selbstreflexion ebenjenes Schreibens, dem sie sich verdanken. Der folgende Gang in das Frühwerk beginnt entsprechend bei jenem Jean Paul eigentümlichen Produktionsverfahren, dessen Kontinuität die jüngere Jean-Paul-Philologie zu Recht an der These vom epochalen Gattungswechsel hat zweifeln lassen. Sodann ist zu zeigen, mit welchen Konsequenzen sich dieses Schreiben in die frühen Satiren umsetzt. Um es gleich vorwegzunehmen: Der Blick auf die generativen Prinzipien von Jean Pauls frühen Satiren zeigt nicht nur, dass der überbordende enzyklopädische Witz, den man Jean Pauls Werken[215] zeitlebens vorgeworfen hat, seinen Ursprungsort in der Satire hat.

---

213 Ich verweise hier abermals auf Schmidt-Biggemann 1975; Köpke 1977; Weigl 1980; Košenina 1989 (zu den Divergenzen dieser philosophischen Rekonstruktionen s. o.). Auch Bergengruen 2003b ist hier insofern zu nennen, als seine Studie das satirische Frühwerk in erster Linie als literarischen Ausdruck eines reduktiven Materialismus in den Blick nimmt.

214 Schmidt-Biggemann II/4, 264.

215 Tatsächlich ist die Pluralform insofern irreführend, als gerade die hier eröffnete Perspektive auf Jean Pauls Schreiben nahelegt, dass man treffender nur von einem (fortgesetzten) Werk sprechen sollte.

Dieser Blick offenbart zugleich die einschlägige Problematik einer Schreibweise, deren rhetorischer Exzess die kolportierten Gattungsgesetze der Satire radikal verfehlen muss.

Tatsächlich lässt sich Jean Pauls Frühwerk als eine fortgesetzte Selbstreflexion auf diese problematische Schreibweise rekonstruieren. Ohne damit jegliche Entwicklung zu leugnen, möchte ich den teleologisch auf die epische Form des Romans oder die idealismuskritische Philosophie der 90er Jahre gerichteten Rekonstruktionen also eine Perspektive entgegenhalten, die der eigentümlichen Gegenwendigkeit des satirischen Witzes als dem unruhigen Fundament von Jean Pauls Schreiben Geltung verschafft. Am Jahrzehnt der satirischen ›Essigfabrik‹, so die These, ist nicht die Überwindung einer strafenden Aufklärungssatire zu beobachten, sondern eine immer virtuosere Orchestrierung satirischer Selbstreflexion; eine Selbstreflexion, die schließlich – als humoristisches Ich-Theater – zum Modell der Jean Paul'schen Romane wird.

3.3.1 Blick in die Fabrik: Jean Pauls Schreibwerkstatt

Die Eigentümlichkeiten von Jean Pauls frühen Satiren sind von deren Produktionsverfahren nicht zu trennen. Dass die Schriftstellerei des jungen Satirikers »sich wie die eines büchernärrischen Barockgelehrten [vollzog]«, hat Wilhelm Schmidt-Biggemann anschaulich beschrieben.[216] In der Tat: Wollte man Jean Pauls Schreiben auf eine knappe Formel bringen, könnte man von einer hypertrophen *écriture-lecture* sprechen; einem System der Textverarbeitung, bei dem die zerstreuten Partikel einer alle Wissensgebiete nomadisch durchstreifenden Lektüre zu neuen Texturen rhapsodisch verbunden werden.[217] Tatsächlich beginnt Jean Pauls Schreiben demnach als Lesen, als eisern-diszipliniertes Aneignen fremder Texte.[218] Dieses Aneignen vollzieht sich als ein Exzerpieren, d. h. als stückweises ›Ausziehen‹ oder ›Destillieren‹ des ›Bücheralls‹.[219] Das Resultat solcher Lektüre ist ein riesiges Repertorium archivierter Zitate, ein Exzerpte-Fundus, der im Laufe von Jean Pauls Leben

216 II/4, 264. Vgl. zur Vorbildfunktion des barocken Polyhistorismus auch Dembeck 2007, 261–265; Schmidt-Hannisa 2002, 38; Menke 2021, 199–204, die besonders betont, dass es sich um ein Zitieren barocker Gelehrsamkeit handelt.

217 *Rhapsodien* heißen denn auch treffend Jean Pauls frühe schriftstellerische Versuche. Zu deren Verfahrensweisen s. Böck 2002, 24–25. Eindringlich schildert »Jean Pauls literarische Anfänge« auch Miller in seinem Herausgeber-Nachwort (II/4, 43–51).

218 »Lesen, um zu schreiben«, lautet denn auch der prägnante Titel von Michael Wills Beitrag zu Jean Pauls Schreibverfahren (Will 2013).

219 So der Titel von Böcks einschlägiger Studie zu Jean Pauls Exzerpiertechnik (Böck 2002).

und Lesen (von 1778 bis 1823) auf 12’000 Seiten anwuchs.[220] Begründet wurde diese gigantische »Privatenzyklopädie«[221] bereits in Jean Pauls Schulzeit, in die die ersten ambitionierten Schreibversuche des aspirierenden ›Selberdenkers‹ fallen. Das den Exzerpten zugrundeliegende Prinzip der lesenden Einverleibung lässt sich mit Dorothea Böck pointiert als »radikale Analyse« beschreiben, als »totale Demontage bisheriger Systeme, bisheriger Paradigmen«.[222] Anders gesagt: Jean Pauls unersättliche Einverleibung von Texten gestaltet sich als umfassende Zerstückelung des Bücherwissens in die »Bruchstükke dieser Welt« (II/1, 269). Diese dissoziierte ›Welt‹ ist indes nichts anderes als ein Universum der Belesenheit, papierenes Substitut für die mangelnde Realitätserfahrung des jungen Autors.[223]

Die beim Lesen gesammelten Brocken werden, nach dem Vorbild barocker Gelehrsamkeit, in einer inventorischen Vorratskammer archiviert und zur produktiven (Re-)Kombination aufbereitet. Solcher Rekombination dissoziierter Wissensbrocken verdanken sich bereits die frühen, vor den Satiren entstandenen Aufsätze Jean Pauls. Der kritische Übergang von diesen – ernsten – Denkübungen zu jener Satirenproduktion, die den Studienabbrecher zuletzt beinahe in den Hungertod trieb, fällt zusammen mit einer entscheidenden Änderung der Exzerpiertechnik: Kopierte der Schüler und Student bis 1782 längere zusammenhängende Passagen aus den gelesenen Werken, so begann er nach dem Abbruch seines Theologiestudiums, sich nur noch knapp gefasste Kuriositäten zu notieren.[224] In seinem Text die *Taschenbibliothek*[225] beschreibt Jean Paul diese eklektizistische Exzerpiertechnik folgendermaßen:

---

220 Seit einigen Jahren ist dieser Fundus digital einsehbar: http://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php (27. April 2020). Vgl. grundsätzlich Müller 1988 sowie neuerdings Will 2019.

221 Müller 1986.

222 Böck 2002, 22.

223 Auf diesen »wesentliche[n] Unterschied« hat auch Götz Müller nachdrücklich aufmerksam gemacht: »Nicht die Dinge aus allen vier Ecken der Natur werden zusammengetragen, sondern Schrift-Stücke aus Kontexten unterschiedlichster Beschaffenheit.« (Müller 1996e, 78). Vgl. auch die prägnante Beschreibung von Miller (II/4, 46): »[Jean Paul] verfügte nicht über Welterfahrung, aber er hatte auf seinem Schreibtisch in einem reichen Dekokt eine grenzenlos ausschweifende Welt der vermischten Nachrichten, die sich mit einiger List für die nie gesehene Welt substituieren ließ.«

224 Vgl. die detaillierte Rekonstruktion bei Müller 1988, hier: 10.

225 Die kurze Erzählung ist seit ihrer Wiederentdeckung durch Müller zur wichtigsten Quelle der Erforschung von Jean Pauls Exzerpiertechnik avanciert. Kaum ein Beitrag zu Jean Pauls Verfahren der Textproduktion kommt ohne Rekurs auf die *Taschenbibliothek* aus (Müller 1988; Böck 2002; Kilcher 2003; Knörer 2007; Menke 2008; Krauss 2013; Pfotenhauer 2013, 164–165). Oft wird dabei indes zu wenig betont, dass es sich beim höchstvergesslichen Gedächtniskünstler Aubin offensichtlich um eine Selbstkarikatur des Erzählers Jean Paul handelt, vergleichbar mit den büchernärrischen Sammlern und Gelehrten, die Jean Paul zu den Helden seiner Idyllen macht (Wutz, Fixlein, Fibel).

> Ich fing mir anfangs aus jedem Buche zwei, drei Sonderbarkeiten wie Schmetterlinge aus und machte sie durch Dinte in meinem Exzerptenbuche fest. Ich hob aus allen Wissenschaften meine Rekruten aus. Drei Zeilen Platz, mehr nicht, räumt' ich jeder Merkwürdigkeit ein. (HKA I/18, 100)

›Merkwürdigkeit‹ ist also das neue Prinzip der Materialsammlung. Das textuelle Archiv wandelt sich damit vom Journal der Autodidaxe zum Kuriositätenkabinett, in dem dissoziierte Memorabilia wie Naturspiele (*ludi naturae*) aufgespießt werden.[226] Dabei verschärft sich mit der Änderung des Notationsprinzips die bereits beschriebene, destruktive Tendenz von Jean Pauls Exzerpiertechnik auf eine charakteristische Weise. »Was Jean Paul betreibt«, so hat Müller hervorgehoben, ist »die Dissoziation der Schrift zu Schrift-Stücken, die er promiscue nebeneinanderstell«.[227] Den Effekt dieses Nebeneinanderstellens hat Thomas Wirtz eindringlich beschrieben:

> Auf diese Weise treffen Ratschläge zur Bienenzucht übergangslos auf Mumienbeschreibungen, und werden kulinarisch bedenkliche Kuriositäten aus Reisebeschreibungen von theologischen Mutmaßungen über die Engelsordnung durchbrochen. Die gelesenen Werke verlieren ihre eigenständige Kontur und lösen sich in das (scheinbar) unsystematische Detail auf. Die Grenzen von Wissensgebieten werden souverän ignoriert, der Unterschied von anspruchsvoller zu trivialer Erkenntnis eingeebnet. Auf einen satzlangen unverbundenen Eintrag gebracht, entbehrt auch die ursprünglich tiefe Einsicht allen Ernstes.[228]

Es ist, mit anderen Worten, in der prinzipiellen Gleich-Gültigkeit der disparaten Wissensbrocken eine anarchische Karnevalisierung des Lexikons gegeben, ein *Ideengewimmel*,[229] in dem das Höchste neben dem Niedrigen zu stehen kommt und darüber seine hehre Dignität verliert.[230] Diese Basis der Jean Paul'schen Text-

---

Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Schmidt-Hannisa (2002, hier: 39), der Aubin als komplementäre »humoristische« Figur zum Schulmeisterlein Wutz präsentiert. Auf die satirische Dimension der Darstellung verweist auch Simon 2014a, 23.

226 Vgl. den eigentümlichen Charakter eines Kuriositätenkabinetts, der Jean Pauls Exzerptsammlung eignete, beschreibt treffend auch Helmreich (2014, 236): »Seine Sammlung von Exzerpten wird zu einem Kuriositätenkabinett, dessen unverbundene Elemente von dem Autor zu einem neuen Text gefügt werden können.«

227 Müller 1996e, 78; vgl. auch die weitere Beschreibung: »Diese Schrift-Stücke sind gleichsam Scherben kultureller Subkodes […]. Der innere Zusammenhang dieser Subkodes wird durch das Exzerpt dekonstruiert [sic!]. Ich möchte dieses Verfahren ein Verfahren der extremen Dissoziation von Schrift nennen.« (Müller 1996e, 78)

228 Wirtz 1999, 28–29.

229 So der Jean Paul entnommene Titel der Nachlass-Edition von Wirtz und Wölfel 1996.

230 Vgl. auch Wirtz (1996, 285), der zu Recht den Unterschied solcher ›Gelehrsamkeit‹ zur frühneuzeitlichen Textproduktion, der sie sich zu verschreiben scheint, hervorhebt: »Mit ihnen [den Ex-

produktion verdient größten Nachdruck: Jean Pauls Schreiben, so zeigt sich hier, hat sein Fundament – oder eher: seinen Ungrund – im radikalen Zerfall der Welt in dekontextualisierte, ihres Sinnzusammenhangs verlustige Details. Es ist diese sinnzersetzende Dissoziation Zeugnis eines Denkens, dem philosophische und theologische Gewissheiten abhandengekommen sind. Die mit den Stichworten »Subjektivierung und Individualisierung«[231] zu beschreibende Modifikation des Archivierungsverfahrens ist deshalb zentral, weil die charakteristische Unform von Jean Pauls Satiren ihr direktes Korrelat darstellt. Als eine spezifische Aufbereitung des gelesenen und gesammelten Materials ist diese *inventio* von Vornherein auf eine ganz bestimmte Textproduktion angelegt: diejenige der witzigen, d. h. spielerisch heterogene Dinge paarenden Rekontextualisierung von Wissensbrocken.[232] In einem Brief an seinen Mentor Vogel formuliert der Autor der soeben abgeschlossenen *Grönländischen Prozesse* die Begründung seiner satirischen Autorschaft: »Ich dachte bei mir selber: ich will wizzig werden, um sat zu werden«.[233] Jean Pauls lapidare Aussage behauptet, als Motto seiner Satirenproduktion gelesen, einen ironischen Hintersinn: Der markante »Überflus an Gleichnissen«, den Jean Paul sich im Brief selbst ankreidet, die Hypertrophie des gelehrten Witzes, durch die sich seine Texte auszeichnen, ist als eine programmatische Übersättigung vor dem Hintergrund eines unstillbaren Hungers zu sehen. Anders gesagt: Anstatt von Brot ernährt sich der aspirierende Autor von Büchern, und seine saturierten Texte zeugen in erster Linie von dieser maßlosen Einverleibung und Verdauung literarischen Materials. Einschlägiges Prinzip von Jean Pauls kuriosem Polyhistorismus und hervorstechendes Merkmal der unter diesen Bedingungen generierten Texte ist also der Witz (*ingenium*), die überraschende Verknüpfung weit entfernter Dinge zu immer neuen Gleichnissen.

---

zerptheften; SDA] stößt man ins Zentrum seiner Poetik vor und trifft dort den Umschlagpunkt, wo der Anachronismus einer barocken Florilegien-Sammlung zum Produktionsmittel bürgerlicher Schreibökonomie gerät. Denn keinem Eintrag wird eine eigenständige Erkenntnis abgelesen, keiner ist die spannungslösende Antwort auf eine mutmaßliche zukünftige Frage. Hier gründet die Differenz zum Gelehrten alten Typs, den Jean Paul im Philologen Lessing noch bewunderte und von dem ihn dann alles trennt. […] Wissen wird nicht um seiner selbst willen zusammengetragen, sondern auf seinen nunmehr poetischen Mehrwert hin zergliedert.«

231 Böck 2002, 24.

232 Eingehend hat »Jean Pauls *inventio*« zuletzt Menke (2021, 185–258) beschrieben; vgl. auch die Literatur dort. Dass »diese enzyklopädischen Aufzeichnungen [d. h. die Exzerpte] Jean Pauls Schreiben überhaupt gleich einem latenten, palimpsestartigen Möglichkeitstext zugrundeliegen« hat auch Kilcher (2003, 383) festgehalten, dessen detaillierte und treffende Rekonstruktion von Jean Pauls Aufschreibesystem das Frühwerk allerdings weitetestgehend unberücksichtigt lässt.

233 Brief an Ehrhard Friedrich Vogel vom 8. März 1782; HKA III/1, 429.

Eine Annäherung an die Monstrosität von Jean Pauls Werk kommt nicht aus, ohne die graphomanische Maschinerie des Schreibens und Umschreibens, aus der Jean Paul zeitlebens seine Texte generiert, zu skizzieren. Wir haben es mit einem mehrstufigen, enorme Mengen an Notizen produzierenden System der Textverarbeitung zu tun.[234] Zentrales Instrument der witzigen Textproduktion sind zunächst die Register, in denen die exzerpierten Kuriositäten nach verschiedenen Paradigmen geordnet und der (würfel-)spielerischen Kombinatorik verfügbar gemacht werden.[235] Einen Eindruck von den obsessiven Qualitäten des Arbeitsprozesses vermittelt das ebenfalls aufgeschriebene *Studier-Reglement*:

> 1. Philosophica. 2. Blättern in Exzerpten. 3. Abschreiben. 4. Lesen. 5. Exzerpten. 6. Leipziger Exzerpten. 7. Abschreiben. 8. Lesen. 9. Exzerpten. 10. Registrieren […]. 11. Eine besondere Wissenschaft. 12. Exzerptenregister. 13. Exzerpten. 14. Philosoph[ica]. 15. Blättern in Exzerpten. 16. Lesen. […] (HKA II/6, 574)

An diesem Regime wird deutlich: Der Terminus der *écriture-lecture*, den ich für dieses Verfahren der Textproduktion bemüht habe, ist, verstanden als ein denkbar inniges Ineinander von Schreiben und Lesen, durchaus ernst zu nehmen. Tatsächlich verdanken sich Jean Pauls »wissensgesättigte« Texte[236] nicht nur der heißhungrigen Einverleibung anderer Texte. Wie der Blick auf das *Studier-Reglement* zeigt, steht zwischen der primären Rezeption *anderer* und der Produktion *eigener* Texte die wiederholte Lektüre der Exzerpte.[237] Jean Pauls Schreiben vollzieht sich also *de facto* vor allem als Selbst-Lektüre. Wie sich zeigen wird, bildet diese, der Exzerpiertechnik implizite, Selbstbezüglichkeit des Schreibens ein wiederkehrendes Motiv von Jean Pauls literarisch-satirischer Selbstreflexion.

Das neben dem ›Lesen‹ wiederholt aufgeführte ›Abschreiben‹ gibt eine Ahnung davon, wie sehr dieser Textproduktion auf der basalen Ebene der Genuss an der Sinnlichkeit der Schrift und des Schreibens zugrunde liegt. So betont auch Thomas Wirtz: »Dieser zeitraubende Aufwand [des abschreibenden Umordnens der Exzerpte sowie der Verfertigung von Registern; SDA] bleibt unverständlich

---

234 Ich halte mich hier insbesondere an die erhellende Rekonstruktion von Wirtz 1996, 286–290.
235 Vgl. zur Funktion der Register Schmidt-Biggemann (II/4, 279); Müller 1988, 327–333 sowie ausführlich Müller-Clausnitzer 2012. Zur Aleatorik insbes. Menke 2008; Wieland 2013, Kap. 3.3.
236 Schmidt-Hannisa 2002, 40.
237 »Um sich in Dichterlaune zu bringen«, berschreibt auch Götz Müller (1988, 327), »las Jean Paul gleichsam absichtslos in seinen gesammelten Wissenschätzen, um sich zur Erfindung von Allusionen, witzigen Analogien, satirischen und ernsten Analogien, vor allem aber auch zur Erfindung von Motiven und Geschichten zu rüsten«. Die Zirkularität des Produktionsprozesses heben auch Kilcher (2003, 389) und Will (2013, 39) hervor.

ohne Jean Pauls ›Dinten Liebhaberei‹«, einem »geradezu erotische[n] Verhältnis zum Schreiben und seinen Werkzeugen«.[238] Weniger wichtig als die Idiosynkrasien dieses *amor scribendi* ist die Tatsache, dass die Jean Paul'sche Textproduktion ihr Fundament in der schieren, geistlosen Materialität des Schriftlichen hat: Nicht nur bedeutet das dekontextualisierende Exzerpieren eine Rückführung des Gelesenen in den Zustand des ›sinnlosen‹ Rohstoffs.[239] Die Tätigkeit des erneuten Abschreibens und Registrierens macht ein ausgedehntes, gleichsam wiederkäuendes Verweilen bei dieser textuellen Materie zum wesentlichen Bestandteil des Produktionsprozesses.[240] Ich lege auf diesen Aspekt deshalb einen solchen Nachdruck, weil er für ein Verständnis der anthropologischen Dynamik von Jean Pauls Schreiben absolut zentral ist: Die Praxis der exzerptbasierten Textproduktion impliziert in erster Linie eine irreduzible Verwiesenheit des literarischen Schöpfungsprozesses auf die Materialität der Schrift: den (Roh-)Stoff der verschriftlichten Wissensbrocken und die Physis des umordnenden Abschreibens.[241] Wie der Blick in die frühen Satiren zeigt, hat sich das Bewusstsein für diese materielle Bedingtheit in vielfältiger Weise in Jean Pauls Texte eingeschrieben. Der *Beweis, dass man den Körper nicht blos für den Vater der Kinder, sondern auch der Bücher anzusehen habe, und dass vorzüglich die grösten Geistesgaben die rechte Hand zur glandula pinealis gewählet* aus dem zweiten Band der *Grönländischen Prozesse* ist dafür nur ein Beispiel.[242] Aber nicht nur die Satiren reflektieren – wie noch näher zu zeigen sein wird – die basale Materialität der literarischen Produktion. In den Gestalten seiner berühmten Idylliker hat Jean Paul die Physis des Schreibens vielfach gebrochen personifiziert und portraitiert:[243] Die wutzischen Buchbasteleien, Fixleins Liebe zur Makulatur, sein Buchstabenzählen, seine Sammlung von Druckfehlern und seine selbstentwickelte Zierschrift, auf die Spitze getrieben in Fibels verfressenem, in der Erfindung des ABC-Buchs kulminierendem Schriftnarrentum – diese geistlosen Schreibarbeiten

238 Wirtz 1996, 286.

239 Vgl. Pfotenhauer 1999, 19: »Diese Sinnlosigkeit des Exzerpts und das Abschneiden seines Kontexts werden Bedingungen seiner *literarischen* Verwertbarkeit.« (Herv. i. O.).

240 Vgl. zum Verfahren Müller 1996e, 78: »Jean Paul verzeichnet [in den alphabetischen Registern] nicht [...] wie in einem Sachlexikon Definitionen oder konventionelle Erklärungen, sondern Anwendungen des Graphems in unterschiedlichen Kontexten. Durch diese Umkodierung verlieren Grapheme und Syntagmen die Signifikanz, die sie in ihrem angestammten Kontext hatten.«

241 Die aus autonomieästhetischer Perspektive problematische Heteronomie der polyhistorischen Schreibweise hat auch Bettine Menke wiederholt hervorgehoben; vgl. zuletzt Menke 2021, 214–215.

242 Vgl. zu dieser Satire Bergengruen 2003b, 14–15; auch Loescher 2014, hier: 275–276, erkennt in diesem Text eine programmatische Reflexion des Schreibprozesses.

243 Vgl. zur Schreibpraxis von Jean Pauls Idyllikern Campe 1980; Dembeck 2007, 328–340; Wieland 2011b.

zeigen die Idyllen als Ort der reflexiven Inszenierung jener der Materialität verhafteten Textproduktion, die in Jean Pauls Exzerptewirtschaft instituiert ist.

Das ›geistlose‹ Abschreiben bildet indes nur die erste Stufe des industriellen Produktionsprozesses, den Jean Paul mit seinem Exzerpten-Fundus etabliert. Auf die primäre Archivierung und (Um-)Ordnung des Exzerpierten folgt ein zweites Stadium: Auf dieser Stufe, so beschreibt es Thomas Wirtz, »macht der Witz das unterschiedslose Material literarisch«, indem er die disparaten Wissenspartikel zu *Gedankenblitzen* kombiniert.[244] In diesen *Einfällen*[245] ereignet sich Entscheidendes. Die willkürliche Kombination der exzerpierten Bruchstücke lässt aus dem angehäuften Material blitzhaft ›Gedanken‹, also: Geist entspringen. Zu Recht hat Petra Zaus betont, dass »die Arbeit des Experimentators Jean Pauls [sic!] jetzt erst richtig an[fängt]«.[246] Dieses Experimentieren, als das sich Jean Pauls Schreiben ausnimmt, ist ein anthropologisches: In der zeugmatischen Verbindung disparater Elemente, die der analogische Witz praktiziert, behauptet sich der Mensch, wie ihn Jean Paul in seinem ersten großen Jugendaufsatz definiert: als das »Geschöpf, das die Fähigkeit besizt, das Unvereinbare zu vereinigen« (II/1, 185).

Ein Beispiel aus den *Einfällen* vermag dies zu verdeutlichen. Dort liest man etwa: »Die weisse Farbe ist die Olla Potrida von den Farben«.[247] Über die (verborgene) Ähnlichkeit des In-sich-Fassens mannigfaltiger Bestandteile wird hier die Farbe Weiß – die bekanntlich alle Farben des Spektrums enthält – mit dem spanischen Potpourri (wörtl. ›verfaulter Topf‹), einem dubiosen Eintopfgericht aus allerlei Fleischsorten und Gemüsen zusammengebracht.[248] Während das Reine, Unbefleckte damit einerseits paradox als ›faules‹ Mischmasch erscheint, mithin in die maximale Sinnlichkeit geführt wird, erhält das hybride Eintopfgericht andererseits jenes ungeahnte kreative Potential, das man etwa mit dem weißen Blatt Papier assoziiert. Es ist hier nicht der Ort, die poetologischen Implikationen dieses

---

244 Wirtz 1996, 286 (*Gedankenblitze* ist Jean Pauls eigene Bezeichnung). Vgl. etwa auch Wieland 2013, 89: »Während die Exzerptsammlung die materielle Basis für die Ideen-Rochade liefert, legt der Witz die Spielregeln derselben fest. Der Gewinn besteht dabei in den unerwartet neuen Verknüpfungen, die durch dieses aleatorische Spielverfahren entstehen […]«.

245 *Einfälle* ist ein weiterer der von Jean Paul gewählten Titel seiner Textmaterialien (vgl. Zaus 2006, hier: 42–83, die auch betont, dass es sich beim Sammeln solcher *Einfälle*, *Bausteinchen* und *Erfindungen* um eine Konstante von Jean Pauls literarischer Produktion handelt).

246 Zaus 2006, 43.

247 Jean Paul, Einfälle, Bausteine, Erfindungen, Fasz.VII, Einfälle, Bd. 1, 1. Ich verdanke dieses Beispiel dem Beitrag von Zaus 2006, hier: 50 – der entsprechende Band der kritischen Gesamtwerkausgabe ist bis dato leider noch nicht erschienen.

248 Wie oben bereits am Rande bemerkt (Kap. I.2.4, Anm. 67), verwendet Jean Paul die Metapher der Olla Potrida als Ausdruck eines hybriden Allerleis immer wieder (in der *Unsichtbaren Loge* I/1, 342; im *Siebenkäs* I/2, 107 u. ö.).

Gedankenblitzes zu entfalten. Die *Vorschule* wird das skizzierte Werk der Metapher in einem ambigen Genitiv als »Brotverwandlung[] des Geistes« bezeichnen (I/5, 184). Im bilderproduzierenden Witz vollzieht sich mithin *uno actu* die Vergeistigung der Materie und die Materialisierung des Geistigen. Insofern sie dieses Wunderwerk auf Dauer stellt, darf Jean Pauls Schreibwerkstatt als ein anthropologisches Labor *par excellence* gelten. Das witzige Exzerptverfahren praktiziert die unerklärliche Geburt des Geistes aus der schieren Materialität der zusammengesammelten Schriftstückchen.

Um die charakteristische Dynamik dieses Schreibens angemessen zu fassen, darf man indes die zeugmatische Qualität der witzigen Verbindung nicht aus dem Blick verlieren; den Umstand also, dass seine heterogene Faktur die Genese des genialischen ›Einfalls‹ aus dem produktiven Fundus der Exzerpte deutlich erkennen lässt.[249] Tatsächlich impliziert jenes ›Wizzig Werden‹, mit dem Jean Paul seine satirische Autorschaft begründet, die Verpflichtung des gesamten Schreibens auf *ein* Prinzip. Jean Paul hat es im *Register dessen was ich zu tun habe*, festgehalten: »Unähnliche und heterogene Ideen wie Lessing zusammenparen.« (HKA II/6, 553) Von Lessing wusste man, dass er »in seiner Laune die allerfremdesten Ideen zusammen zu paaren« pflegte, »um zu sehen, was für Geburten sie erzeugen würden.«[250] Was für Geburten diese witzige, ›würfelnde‹[251] Kombinatorik erzeugt, ist indes mehr als absehbar; es ist geradezu vorprogrammiert: Insofern das *ingenium* des Schriftstellers prinzipiell nur die »allerfremdesten« Dinge zusammenbringt, haftet all seinen Erfindungen eine konstitutive Ungeheuerlichkeit an.[252] Als »Wundergeburt[en]« (I/5, 171) wird noch die *Vorschule* die Produkte des Witzes bezeichnen.[253]

249 Hegel hat diese ›Problematik‹ von Jean Pauls witziger Schreibart in genieästhetischer Perspektive auf den Punkt gebracht: »[W]enn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, [habe Jean Paul] äußerlich das Heterogenste – brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinandergebracht.« Deshalb aber sehe man es »den Jean Paul'schen Kombinationen durchaus an, daß sie nicht aus der Kraft des Genie's hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind.« (Hegel W 13, 382; vgl. Esselborn 2002, 75; Menke 2021, 223).

250 Zit. nach I/5, 1221 (Jacobis »Über die Lehre des Spinoza«, Brief Moses Mendelssohns vom 1. Aug. 1784.)

251 I/5, 1221: »Durch dieses ohne Plan hin und her Würfeln der Ideen entstanden zuweilen ganz sonderbare Betrachtungen, von denen er [Lessing; SDA] nachher guten Gebrauch zu machen wußte.« Als das »Lessingsche geistige[] Würfeln« erscheint dieses aleatorische Prinzip in der *Vorschule* (I/5, 202); vgl. zur Praxis und Metaphorik des Würfelns Wieland 2013, 86–87; Menke 2021, 230–232; Krauss 2013, 204–205.

252 Vgl. zur charakteristischen Monstrosität der ingeniösen Erfindungskunst mit Blick auf Diderot Baxmann 2000.

253 Vgl. DWB s. v. ›Wundergeburt‹ »1) ›miszgeburt, monströse bildung, abnormes, anomales menschliches oder tierisches geschöpf‹« (Bd. 30, Sp. 1878).

In dieser ihrer Wunderlichkeit kehren die kombinatorisch generierten Gedankenblitze eine problematische Instabilität heraus. Bettine Menke hat nachdrücklich auf diese Crux der witzigen Fügung aufmerksam gemacht: »[*S*]*tatt* der Einheit eines lebendigen ganzen Körpers […] kann jeder mögliche konfigurierend hervorgebrachte ›Gehalt‹ jederzeit kippen in Zerfällung, in die konfigurierten *verstellbaren* Teile.«[254] Anthropologisch gesprochen, also auf die Problematik des *commercium mentis et corporis* gebracht, liegt die Ungeheuerlichkeit des witzigen Schreibens darin, dass in ihm der Geist(-Reichtum) der Einfälle als – trügerisches – Emergenzphänomen einer mechanischen, materialistischen Praxis erkennbar bleibt.

Die prekäre Dynamik der De- und Resemantisierung, die Jean Pauls Schreiben zugrunde liegt, lässt sich mit Walter Benjamin als eine allegorische fassen.[255] Bedingung der Allegorie ist die destruktive Dekontextualisierung der Dinge zu *disiecta membra*: »[E]ine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er [der Gegenstand; SDA] von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.«[256] Das »Stückwerk«, als das sich die allegorische (Re-)Komposition gestaltet, lässt die »Willkür« solcher Bedeutungsproduktion deutlich erkennen.[257] In diesem Sinne spricht Benjamin vom »Schriftcharakter der Allegorie«:[258] Der Sinn, der aus der Neufügung des Zusammengelesenen hervorgeht, stellt sich als Produkt einer willkürlich Bedeutung verleihenden Kombinatorik zur Schau.

Diese subversive Tendenz zum Zerfall des willkürlich Gefügten in die sinnentkernten Schrift-Partikel, aus denen es besteht, ist die Kehrseite der Medaille, die man in Jean Pauls exzerptbasiertem Schreiben erkennen muss. Deren andere ist die monströse Produktivität solcher *ars combinatoria*, von der die im Nachlass überlieferten Materialien aus Jean Pauls Schreibwerkstatt beredtes Zeugnis ablegen. Wie sich diesen Textmaterialien entnehmen lässt, verschreibt sich das ›Erfinden‹ des Autors in seinem assoziativen Prinzip dem wilden Wuchern des sprachlichen Stoffes. Ein einziger Blick in die nachgelassenen Hefte macht dies deutlich. Unermüdlich notiert Jean Paul darin Reihen wie die folgende: »Mit dem Treibhaus dem Garten die Son*n*e verbauen – Treibhaus Winterquartier der Gewächse, Hospital, Findelhaus – Körper Findelhaus der Sele«.[259] Getrennt nur durch einen Gedanken-

254 Menke 2021, 224.

255 Jean Paul erscheint im Trauerspielbuch explizit als »größte[r] Allegoriker[] unter den deutschen Poeten« (Benjamin GS I, 364). Zu Jean Paul als Allegoriker s. auch Wölfel 1989 [1966] sowie (kritisch von diesem ausgehend) Wuthenow 1970; außerdem Lindner 1970.

256 Benjamin 1974, 161.

257 Benjamin 1974, 162.

258 Benjamin 1974, 161.

259 Jean Paul, Einfälle, Bausteine, Erfindungen, Fasz.VII, Einfälle, Bd. 2, 18; vgl. Zaus (2006, hier: 44), die die Herkunft des ›Winter‹- resp. ›Treibhauses‹ aus den Exzerpten rekonstruiert.

strich wird hier aus dem Treibhaus der Gewächse das Findelhaus der Seele, mithin eine Metapher des Körpers. Das »anthropologische« Interesse, das Petra Zaus hier festgestellt hat, lässt sich poetologisch präzisieren: Offensichtlich handelt es sich beim Findelhaus der Seele zugleich um eine Meta-Metapher für die Verkörperungsleistung des Witzes. Diese Tendenz zur Metaisierung ist für das Jean Paul'sche Schreibverfahren charakteristisch. Wenige Seiten später wird die anthropologische Umdeutung des Treibhauses und Winterquartiers wieder aufgenommen und weitergeführt: »– Kopf ›Gedächtnis‹ ein Winter-Herz ›Einbildung‹ ein Treibhaus der Gedanken – Unsere moralische Wärme [*soll*] nur die eines Winter- nicht [*die*] eines Treibhauses hab*en*«.[260] Exemplarisch zeigt sich an dieser diskontinuierlichen Reihe jenes »hin und her Würfeln der Ideen«, für das Jean Paul sich auf die Autorität Lessings berufen konnte.[261] Indes darf das ›Ideelle‹ dieser Tätigkeit nicht allzu wörtlich genommen werden: Tatsächlich haben wir es mit einer Rumination des Wortmaterials zu tun, die aus den verbalen Bestandteilen (Treib-, Winter, -Haus, -Herz etc.) in fortwährender Ver- und Umstellung immer neue prekäre Bedeutungen generiert.[262] Wenn Jean Paul den Witz in der *Vorschule der Ästhetik* wiederholt als »das Anagramm der Natur« (I/5, 47; 201) bezeichnet, dann ist damit die produktive, (re-)kombinierend-permutierende Dynamik dieses Schreibens präzise gefasst.[263]

Wie unweigerlich das Verfahren der witzigen Assoziation zur unkontrollierten Wucherung tendiert, ist dem zitierten Beispiel deutlich abzulesen. Weil das Hin- und Herwürfeln an den *Dingen* selbst nicht interessiert ist, sondern diese als *Worte* in neue und überraschende Konfigurationen bringt, kennt es kein Halten. Das Prinzip der analogischen Verknüpfung ist vielmehr auf die haltlose Proliferation des textuellen Materials geradezu angelegt. Auch dieser Befund verdient Nachdruck: Die Mühelosigkeit, in der die zitierte Einfallsreihe vom ›Treibhaus‹ zum *concetto* des ›Winter-Herzes‹ gelangt, zeugt zusammen mit der Produktivität des Verfahrens auch von der inhärenten Tendenz solcher Wortarbeit zur digressiven Verselbständigung. Verselbständigung ist dabei ganz wörtlich zu nehmen: Indem Jean Pauls Schreiben die Sinnproduktion auf der basalen Ebene dem Zufallsgenera-

260 Jean Paul, Einfälle, Bausteine, Erfindungen, Fasz.VII, Einfälle, Bd. 2, 37.

261 I/5, 1221 (Jacobis »Über die Lehre des Spinoza«, Brief Moses Mendelssohns vom 1. Aug. 1784: »Durch dieses ohne Plan hin und her Würfeln der Ideen entstanden zuweilen ganz sonderbare Betrachtungen, von denen er [Lessing; SDA] nachher guten Gebrauch zu machen wußte.«)

262 Zu Recht hat Lindner die »witzige Metaphorik«, die aus dieser Arbeit am Wortmaterial resultiert, von einem genialischen Subjektivismus ab- und in Nähe von Arno Schmidts »Wort-Sprache« gerückt, »dessen Etym-Mechanismus das witzige Kombinationsprinzip auf der Silben-Ebene verwendet, das Jean Paul auf der Wort-Ebene benutzt.« (Lindner 1976, 168)

263 Diese anagrammatische Dimension des Witzes hat Bettine Menke in zahlreichen Beiträgen eingehend beleuchtet. Vgl. zuletzt Menke 2021, insbes. 264–288.

tor der witzigen *ars combinatoria* überantwortet, lässt es das Wortmaterial selbst in einer Weise produktiv werden, welche die intentionale Kontrolle des schreibenden Subjekts außer Kraft zu setzen geneigt ist. Dergestalt überantwortet sich die witzige *inventio* einem ›Unbewussten‹, das im schriftlichen Fundus der Exzerpte sein ambivalentes Fundament und Medium hat. Wir haben es hier mit einem entscheidenden Aspekt von Jean Pauls monströsem Schreiben zu tun: Das Produktionsverfahren der analogisch verknüpfenden Wörterwürfelei delegiert die geistige Kreativität an einen verbalen Mechanismus, dessen digressive Eigendynamik die Souveränität des denkenden Bewusstseins unterminiert. Wie sich zeigen wird, gehört die Suspension des Verstandes zugunsten eines wilden Wucherns sprachlicher Assoziationen zu den Leitmotiven der frühen Satiren. Im unkontrollierten Abschweifen des exzerptbasierten Witzes hat aber auch jene fatale Zerstreuung ihre Wurzel, die Jean Paul in der Figur des Amtsvogts Josuah Freudel aus dem Fixlein-Korpus portraitiert hat: »Ich schweife hier vielleicht ab; ich bekenne«, klagt Freudel in seiner »ohne sein Wissen« geschriebenen Klageschrift, »ich fass' es niemals, wie ich im *Schreiben* von Einem aufs Andre komme, da ichs doch im *Denken* nicht thue.« (HKA VI,1, 141) Der scheinbar widersinnige Hinweis benennt präzise jene Eigendynamik, der sich das Schreiben in seiner radikalen Verwiesenheit auf die Materialität der Worte und der Schrift aussetzt. Ich erinnere an dieser Stelle an das späte Notat zur »*Schwierigkeit des Proseschreibens*«: Jenes ›Hinauswirken‹ der sprachlichen Form über den Gedanken, das Überholen des Stoffes »durch einen ihr eigenen Stoff«, hat seinen Grund in der überschüssigen Bedeutungshaftigkeit der Worte, der sich Jean Pauls Textproduktion verschreibt. Der abschweifende Amtsvogt Freudel ist für ein adäquates Verständnis dieser Textproduktion auch deshalb wichtig, weil er seine Zerstreuung einem »verfluchten Dämon« zuschreibt. Im Topos der diabolischen Besessenheit findet die Eigendynamik des hier skizzierten Schreibprozesses, genauer: deren unheimliche Kehrseite, ihren sprechenden Ausdruck: Die (sprach-) materielle Äußerlichkeit, der sich die exzerptbasierte literarische Produktion überantwortet, kann in ihrer automatisierten Produktivität diabolische Züge annehmen. Das in den frühen Satiren so prominente Motiv des Teufels, so die noch näher zu entfaltende These, ist in diesem Sinne als Reflexionsfigur des in den Exzerpten instituierten Schreibens zu begreifen.

Die eigentümliche Tendenz dieses Schreibens zur digressiven Wucherung zeigt sich auch auf der dritten Stufe des Produktionsprozesses, auf der sich die satzlangen *Einfälle* und *Erfindungen* zu textuellen *Bausteinen* fügen.[264] Zu diesen anekdotischen, pointiert überrhetorisierten Miniaturen gehören die 21 Bände *Satiren und Ironien*, deren fundamentale Relevanz für Jean Pauls Textproduktion

264 Dazu Wirtz 1996, 288–289.

erst in jüngerer Zeit bekannt geworden ist.[265] Bis ins Spätwerk verbaut Jean Paul nämlich die darin erschriebenen Materialien in seine publizierten Bücher, auch in die Romane.[266] Die charakteristische Unform dieses Konvoluts ist für die Frage nach Jean Pauls Produktionsprozess aufschlussreich. Christian Schwaderer hat sie anschaulich beschrieben:

> [I]n den Satireheften veranschaulichen die Einträge schwarz auf weiß die Ideenassoziation des Autors. Neben Gedanken zum Adel steht eine Abhandlung über das richtige Mischen von Tinte, danach Äußerungen zu verschiedenen rechtlichen Grundsätzen, über Mode etc. Bisweilen werden die Einträge abrupt abgebrochen – ein anderes Sujet kam dem Autor in den Sinn, was sogleich ausgeführt werden musste – um dann Seiten später, nachdem Jean Paul über Dutzend heterogene Dinge räsoniert hat, wie selbstverständlich wieder aufgenommen zu werden.[267]

Aus dem ungehemmten, sprunghaften Assoziieren, das in diesen Heften praktiziert wird, ergibt sich also eine markante Heterogonie des darin erschriebenen Materials; ein »Allerlei«, das dem Namen der *satura* alle Ehre macht.[268] Tatsächlich begegnet uns in diesen Satirebänden die prototypische (Un-)Gestalt jener »buntscheckige[n]« Schriften, die sich im Überblick über das Gesamtwerk als Jean Pauls privilegiertes Publikationsformat herausgestellt haben. Wie Birgit Sick nahegelegt hat, darf man in den Satireheften das direkte Vorbild jenes vielzitierten ›Werk‹-Konzeptes erkennen, das Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* skizziert:[269] »eine Sammlung von Aufsätzen […], worin Ideen aus allen Wissenschaften ohne bestimmtes gerades Ziel […] sich nicht wie Gifte, sondern wie Karten mischten und folglich, ähnlich dem

265 Vgl. zu den 2010 als Bd. II/10.1 der historisch-kritischen Werkausgabe erschienenen *Satiren und Ironien* Sick 2001; 2006; 2008 sowie Schwaderer 2010.
266 Vgl. Sick 2008, 236; Schwaderer 2010, 103.
267 Schwaderer 2010, 104. Die Vertextung der disparaten Materialien folgt also jenem assoziativen Prinzip, das der Physiologe David Hartley ins Zentrum seines Beitrags zur Debatte um das *commercium mentis et corporis* gerückt hatte. Dass Jean Paul Hartley früh und ausführlich rezipiert hat, hebt auch Schwaderer (2010, 104–105) hervor. Vgl. zu den sensualistischen und empiristischen Einflüssen in Jean Pauls frühen Satiren ausführlich Horn 2012, zu Hartley, seinen Vorgängern und Nachfolgern und deren deutscher Rezeption insbes. 25–40. Auch Loescher, der Lichtenbergs Schreiben vor dem Hintergrund der Assoziationspsychologie beleuchtet (2014, Kap. 2.2.2), hebt wiederholt deren Relevanz für das »Schreiblabor« Jean Pauls hervor. Bekanntlich ist es Sternes *Tristram Shandy*, der den assoziationspsychologischen Diskurs (Locke'scher Provenienz) als Hintergrundfolie seines digressiven Erzählens literarisch nobilitiert.
268 So auch Schwaderer 2010, 103–104: »Aus dem Allerlei der Einträge erahnt man die Herkunft von Jean Pauls Satire-Begriff, den er in den Exzerpten festgehalten hat«. Gemeint ist das Exzerpt: »**Kasaubon**: Satire v*om* latein*ischen* Wort Satura, e*ine* Schrift d*ie* e*in* Quodlibet, vielerlei Dinge enthielt; dah*er* lanx satura e*ine* Schüssel *mi*t vielerlei Frücht*en*. **Flögel**.« [IIb-17-1789-0310].
269 Sick 2001, 208–209.

Lessingschen geistigen Würfeln, dem etwas eintrügen, der durch *Spiele* zu *gewinnen* wüßte« (I/5, 202–203).[270] Die markierte Hybridität der Sammlung, deren Komponenten sich gerade nicht wie Flüssigkeiten zu einer neuen Einheit vermischen, bildet die Voraussetzung für deren Einträglichkeit. Denn sie erlaubt die produktive Rekombination der versammelten Texte.[271] Das der Sammlung zugrunde gelegte Prinzip des Karten- und Würfelspiels überträgt die Kombinatorik des Witzes auf die Ebene der zusammengestellten ›Aufsätze‹. Damit aber wiederholt sich hier zugleich die Problematik, die am Verfahren der assoziativen Wörterpermutation bereits hervortrat: die Überproduktivität solcher *ars combinatoria*. Wenn Jean Paul an der zitierten Stelle der *Vorschule* bekennt: »was aber die Sammlung anlangt, so hab' ich sie und vermehre sie täglich [...]« (I/5, 203), dann lässt sich daran nicht zuletzt die eigentümliche Hypertrophie der witzigen *écriture-lecture* ablesen, der sich der Autor von seiner frühen Jugend an verschreibt. Im vieltausendseitigen Fundus von Jean Pauls Werkstatttexten[272] begegnet uns jenes »ganze, mit Schätzen gefüllte Lottorad« (I/3, 167), um dessen Veröffentlichung Jean Paul bis zum Lebensende gerungen hat.

Der Blick in die Schreibwerkstatt des Autors enthüllt also das Fundament jenes Über-sich-Hinauswucherns, das Armin Schäfer als Jean Pauls »monströses Schreiben« bezeichnet hat: Die »permanente *bricolage*«, das »An- und Umbauen, Ergänzen und Revidieren«, mit dem Jean Paul »das Buch über die Grenze des Buches hinauszutreiben« versucht,[273] hat seine mikrologische Ebene in der Kombinatorik des Witzes und ihrer unerschöpflichen permutativen Kraft.

---

270 Gemäß ihrer kalkulierten Mehrdeutigkeit wird die Stelle in der Jean-Paul-Forschung immer wieder und in unterschiedlichen Zusammenhängen angeführt. Während jüngst etwa Nicolas Pethes darin das Modell von Jean Pauls journalistischen *mixta composita* erkannt hat (Pethes 2020, 247), hat sie Magnus Wieland – an den dazu querstehenden »Aufsätzen« vorbeilesend, als Beschreibung der Exzerpthefte zitiert (Wieland 2011b, 101). Dass beides richtig ist, darin liegt der springende Punkt: Wie ich hier zu zeigen versuche, besteht die Eigenheit von Jean Pauls Textproduktion gerade darin, dass sie – kraft des Witzes – die beiden Enden des literarischen Produktionsprozesses, die *inventio* und den ›fertigen‹ Text aufeinander abbildet.

271 Unter dem Begriff der »Optionalität« hat Herausgeberin Birgit Sick diese zentrale Funktionsweise der Satirenbände herausgearbeitet: Sie fungieren als »ein Reservoir an Textbausteinen, das Material für immer neue Anschlußmöglichkeiten verfügbar hält.« (Sick 2001, hier: 67)

272 Diesen Begriff übernehme ich von Sick 2006. Den Einblicken in Jean Pauls Textwerkstatt, die mir Birgit Sick und Barbara Hunfeld von der Würzburger Jean-Paul-Arbeitsstelle großzügig gewährten, verdankt dieses Buch u. a. sein Cover-Bild. Dafür sei den beiden Jean-Paul-Editorinnen an dieser Stelle ein besonderer Dank ausgesprochen.

273 Schäfer 2002, 221. Vgl. auch Sick (2006, 56), die von den *Satiren und Ironien* auf Jean Pauls »Selbstverständnis als Schriftsteller« schließt: »Es geht ihm nicht um das abgeschlossene und vollkommene Werk, sondern um das Zusammentragen und Kombinieren von möglichst vielen Textbausteinen, und das heißt für die Entwurfshefte der ›Satiren‹ vor allem: Vergleiche, die in einem

3.3.2 Das witzige Übermaß der ›Satiren‹

Wie unvereinbar die Produkte von Jean Pauls witziger Exzerptewirtschaft mit dem Geschmack des zeitgenössischen Lesepublikums waren, hat sich bereits gezeigt.[274] In ihrer Prägnanz unübertroffen ist die Karikatur, die der Hofer Pädagoge Johann Helfrecht von Jean Pauls Schreibprozess zeichnet:

> Die Art seines Studierens, die so vermischte Lektüre, sein Verlangen, die fast allgemeine Begierde nach dem Neuen, d. i. nach dem Sonderbaren, Unerwarteten und Unerhörten zu befriedigen, lassen schon vermuten, von welcher Art seine Schriften sein mußten. Seine Exzerpte gerieten in Gärung und brachten nun monströse Erscheinungen hervor, wie sie nur je die heidnische Mythologie geliefert hatte. Oft sahen sie aus wie Spöttereien […]; oft wie Moral, wie Schilderungen, wie Träume, wie namenlose Gestalten, die kaum jemals die schöpferische Imagination so wunderbar zusammengesetzt hatte, selbst in der Fieberhitze.[275]

Es ist einmal mehr die klassische Topik einer chimärischen, dem Fiebertraum entsprungenen Heterogonie, die hier zur Beschreibung des hypertrophen Texts bemüht wird.[276] Gleich im Anschluss kommt dazu außerdem die nicht weniger einschlägige, kulinarische Metapher des »manchfaltigste[n] Potpourri«.[277] In ihrer monströsen Hybridität, so suggeriert Helfrechts Karikatur, entziehen sich die aus dem Exzerptfundus generierten Texte einer Identifikation; sie changieren zwischen Spötterei, Moral und Traumgesicht.

Tatsächlich trifft die Helfrecht'sche Charakteristik von Jean Pauls literarischer Produktion auf keinen anderen Teil seines Werks so zu wie auf die frühen Satiren. In ihnen findet die saturierte Schreibweise des Witzes, für die Jean Paul ebenso berühmt wie berüchtigt war, ihr Paradigma. Die Eigenheit dieser Schreibweise lässt sich am besten im Kontrast zu den frühen *Übungen im Denken* fassen, die den Satiren direkt vorausgegangen waren. Mit dem ›Wizzig Werden‹ des Verfassers änderte sich zusammen mit dem Exzerpierverfahren auch die Faktur seiner Texte auf eine präzise beschreibbare Weise: Führte der Produktionsprozess im Falle der frühen Denkübungen von den Exzerptmaterialien über chaotische Vorstufen zur Form einer ernsthaft räsonierenden Abhandlung, so fällt ebendieses Moment der

---

unendlichen Spiel mit ihren vielfältigen Ergänzungs- und Veränderungsmöglichkeiten arrangiert und verfügbar gehalten werden.«

274 Vgl. die Ausführungen der vorausgegangenen Abschnitte. Schmidt-Hannisa (2002, 42) spricht von »Provokationen ersten Ranges«, die Jean Pauls Texte für die »Lesekultur der Epoche um 1800« darstellten.

275 Helfrecht 1801, 18.

276 Vgl. zur Topik des Grotesken als Produkt des Fiebertraums Kap. I.2.7.2.1.

277 Helfrecht 1801, 18.

Formgebung nun dem grassierenden *ingenium* zum Opfer. Die entscheidende Stufe der *dispositio* in ihrer Funktion, »das Gedanken- und Wortchaos« zu verhindern und »*res* und *verba* in die der *utilitas* dienende Ordnung« zu bringen,[278] ist im Falle der ›enzyklopädischen Satire‹ übersprungen; der inventorische Rohstoff, die disparaten Bruchstücke der Bücherwelt, werden hier unmittelbar der assoziativen Verdichtung anheimgegeben.[279]

Das Resultat solchen Schreibens sind Texte, die in ihrer Hybridität und Hypertrophie paradoxerweise dem überfüllten Repertorium gleichen, dem sie entstammen. In den Worten Norbert Millers: »Der Mosaiktechnik des Exzerpierens entspricht das Terrazzo-Muster des geschriebenen Buchs«.[280] Dass die Texturen des ›perruditen‹ Witzes tatsächlich jedem Formbegriff spotten, vermag ein beliebiger Blick in die *Grönländischen Prozesse* zu veranschaulichen. In der satirischen Abhandlung *Über die Schriftstellerei*, dem ersten Text der Sammlung, liest man etwa:

> Der Magen sezt einen Gelehrten, der seinen Körper nicht so wie seine Sele mit Luft und Wind nähren kan, in ein gelehrtes Feuer, und die von unten aufgestiegnen Dünste erhellen durch ihre Entzündung das ganze Ideengebiete des Autors so sehr, daß er lauter neue Wahrheiten sieht und dem Drange endlich weicht, sie durch die Presse mitzutheilen. Daher begünstigt eine Theurung die Erfindungskraft der gelehrten Republik ganz ungemein und ein Miswachs des Getraides verspricht eine reichliche Ernte von Büchern. Daher gleichen diese Stüzen des menschlichen Wissens den Thieren, bei denen nur der Hunger die Geschiklichkeit ihrer Kehle in Athem sezt; und die gepriesne Stimme der Wahrheit ist oft nichts als das verstärkte Knurren des unbefriedigten Unterleibs. Gleich der Höle des Äolus beunruhigt der Magen die Welt mit vier bekanten Hauptwinden. Das gelehrte Handwerk scheint auch folgender Sitte zu ähnlichen. In Scandino (im Gebiete des Herzogs von Modena) macht sich das Volk diese Lustbarkeit. Man behängt mit allerlei Eswaren den Gipfel eines Pappelbaums, den man von seiner Rinde und seinen Ästen entblöst. Nach den Lokspeisen seines Gipfels klettern die Bauernkerle, die erst nach vielen vergeblichen Versuchen ihr Ziel ersteigen und sich ihrer Belohnung bemächtigen. Eben so hängt an dem Lorberbaum nicht mehr der Reiz des Ruhms, sondern der Köder der Nahrung, nach welcher die schreiblustige Hand des Autors oft vergeblich hascht, und die sich endlich dem Besieger des schlüpfrigen Stams und dem Ersteiger des Gipfels überliefert. (II/1, 373–374)

Deutlich lässt sich dieser Passage der produktionsästhetische ›Kurzschluss‹ ablesen, der Jean Pauls Schreiben zugrunde liegt: Aus der »allegorischen Zerbröckelung und Zertrümmerung«[281] der Welt in vereinzelte Bruchstücke, wie sie in den Exzerpten

278 Lausberg 1960, 244.

279 Vgl. zu dieser Idee der *perruditio* Kap. I.2.6.

280 II/4, 46; vgl. ebd: »aus den erhaltenen Vorarbeiten bestätigt sich der Eindruck des geduldigen Lesers, daß alle Satiren des ersten Bandes aus willkürlich zusammengeschobenen Reihen von Anmerkungen, Einfällen, Wortspielen, Redeübungen entstanden sind, die der Verfasser dann recht und schlecht unter Rubriken versammelt.«

281 Benjamin GS I, 364.

ihre schreibtechnische Institution hat, wird ein textuelles Flickwerk, dessen hybride Faktur seinen Ursprung aus ebendieser Dissoziation nicht verbergen kann. Das Wenige, was sich an propositionalem Gehalt der Passage entnehmen lässt – etwa: die Triebfeder des gelehrten Autors ist der (leere) Magen –, dient offensichtlich nur zur Anhäufung einer disparaten Vielzahl weit hergeholter Vergleiche.

Ich erlaube mir, an dieser Stelle noch einmal Baumgartens ästhetisches Projekt in Erinnerung zu rufen:[282] Ernster als der junge Jean Paul, so kann man mit Blick auf die frühen Satiren sagen, hat wohl kaum jemand Baumgartens Nobilitierung der *comparatio* zur obersten der Figuren (*figura princeps illustrantium*) genommen. Indes zeigt sich gerade deshalb an seinen Texten die Dialektik der figürlichen ›Erhellung‹ in aller Deutlichkeit: Der Grundsatz der *ars pulcre cogitandi*, »mit einem Vorgestellten zugleich mehrere Ähnliche vorzustellen« (*cum repraesentando phantasmate uno repraesentare similia*; Med. § 36), ist bei Jean Paul *ad absurdum* getrieben.

Schon der erste Blick in die frühen Satiren zeigt: Wir haben es mit einem ›paradigmatischen‹ Schreiben im radikalsten Verständnis zu tun;[283] mit der potentiell unendlichen Verkettung einander gleichgeschalteter Kuriositäten. Jean Paul selbst bringt die Verfassung dieser Texte – in seinem späten Rückblick auf die *Grönländischen Prozesse* – auf den lakonischen Befund: »[E]s ist aber schwer auszuhalten vor Ähnlichkeiten, nämlich im Buche selber.« (II/4, 228) Anders gesagt, gilt für Jean Pauls Satiren jene berühmte Definition des poetischen Textes, zu der Roman Jakobson ein Vers aus Goethes *Faust II* inspirierte: »*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*. Technischer ausgedrückt: Jede Sequenz ist ein Simile.«[284] Tatsächlich gibt es kaum eine konzisere Beschreibung der im Frühwerk etablierten satirischen Schreibweise. Ihr hypertropher Witz reiht Gleichnis an Gleichnis, sich in seiner metamorphotischen Andersrede verselbständigend. Um einen weiteren Blick in die eröffnende Satire zu wagen:

> diese vortreflichen Schriftsteller werden erst unsterblich werden, wenn sie gestorben sind. So schwellen in Persien die todten Körper auf; so stinkt der Same des Korianders auf der Pflanze, und gewint nach der Trennung von derselben Wohlgeruch. Erst im Grabe werden sie dem Feuer ihres Genies freien Wirkungslauf lassen können, wie die Bomben erst in die Erde fallen, ehe sie die feurigen Werkzeuge des Todes um sich schleudern; erst aus ihren modernden Köpfen wird der Lorber, gleich den Haren, hervorspriessen, eben so grünet das Mos auf den faulenden Köpfen der hölzernen Esel vor den Stadthoren. Wie der weisse Schleim, womit der Wurm in der Perlenmuschel die Öfnungen seiner Schale stopfet, nach und nach zur Perle reift, ebenso wird der Nervensaft der oftgedachten Schriftsteller, der für schlechte Zwekke und oft

282 Vgl. Kap. III.1.1.3.

283 Den Begriff des paradigmatischen Erzählens hat Rainer Warning geprägt (Warning 2001).

284 Jakobson 1979, 110; der Vers entstammt dem *Chorus mysticus* am Ende von Faust II (v. 12104).

> blos für die Verbesserung zerrissener Kleider verschwendet wird, mit der Zeit in den glänzenden Gegenstand der künftigen Bewunderung sich verwandeln und zu den aufgereihten Perlen der übrigen Genies sich fügen. (II/1, 378–379)

Den Goethe'schen Vers auf die Bilderflut der Jean Paul'schen Satire umdeutend, könnte man sagen: Alles Vergängliche ist eine Unzahl von Gleichnissen. Die der Satire so eigene Besinnung auf die körperliche Bedingtheit der menschlichen Existenz wird hier in einer unerschöpflichen, zwischen Allmacht und Ohnmacht schwankenden Ausdrucksfülle variiert.[285] Tatsächlich lässt sich bereits diesem frühen Text jene tiefe Ambivalenz ablesen, die Jean Pauls gesamtes Schreiben prägen wird: Hier schreibt jemand satirisch gegen den Tod, indem er fortwährend den Tod variiert.[286] Dabei eignet einem solchen Schreiben eine charakteristische Unlesbarkeit: In der schieren *copia* von uneigentlichen Wortdingen, die hier versammelt sind, verweigert sich der Text einer inhaltlichen, paraphrastischen Reduktion. Anlass des Vergleichs und Vergleich behaupten hier dasselbe Recht. Zugleich aber führt die selbstzweckhafte Anhäufung von *similia* zu einer charakteristischen Überfülle miteinander konkurrierender, einander überlagernder Bilder. Jean Pauls saturierte Texte zelebrieren einen destruktiven Exzess der Merkwürdigkeiten, der, was als verständnisunterstützendes Verfahren der Veranschaulichung daherkommt, umschlagen lässt in sein Gegenteil, eine Antimnemonik des ungezügelten Bilderwitzes.[287] Somit lässt sich an diesem exemplarischen Passus zugleich der charakteristische Unterschied festmachen, der die satirisch-witzige Gelehrsamkeit vom Modell des barocken Polyhistorismus trennt: Jean Pauls ›perruditen‹ Texten ist es nicht um (didaktische) Vermittlung der in ihm kondensierten Wissensbestände zu tun. Wenn es auch nicht auf die Satiren bezogen war, so trifft Schmidt-Hannisas Bemerkung doch in besonderem Maße auf diese zu: »Die Gelehrsamkeit, die sie

285 Was sich hier andeutet, ist jenes »gewaltige Divertissement« der allegorischen Bedeutungsproduktion, das Walter Benjamin als Kehrseite der Melancholie beschrieben hat (Benjamin GS I, hier: 163). Vgl. zum Zusammenhang von Satire und Allegorie ausführlich Lindner 1970; dort findet sich die treffende, wenn auch nicht auf die frühsten Satiren bezogene Bemerkung: »Am Zentralpunkt der Metaphysik – dem Begreifen des Todes – sinkt die anarchistische Kraft des Anspielungs-, Vergleichs- und Bilderstils wieder in sich zusammen. Ein riesiger Bilderstrom variiert nur dies ubiquitäre Todesbewußtsein.« (Lindner 1970, 57)

286 Was auf der Ebene der *elocutio*, für die unendliche Anhäufung immer neuer Bilder gilt, behauptet sich, wie gesehen, auch auf der höheren Ebene von Jean Pauls literarischer Produktion, hat doch Götz Müller gerade am Motiv des überlebten Todes gezeigt, dass sich Jean Pauls Schreiben als eine unermüdliche Umbesetzung prägnanter Motive gestaltet (s. o. 3.2.1.2; Müller 1996c).

287 Auf diese Eigenheit der satirischen Texte hat Böni 2010 aufmerksam gemacht; vgl. auch Böni 2012, Kap. 2.1.2.

transportieren, verzehrt sich im kontextgebundenen witzig-poetischen Effekt«.[288] In diesem Sinne findet der Metabolismus der Exzerpte im satirischen Text gleichsam sein finales Stadium: Was an Wissen einverleibt wurde, wird hier, nach mehrfacher Rumination in den Exzerptheften, vom Witz konsumiert – um dann früher oder später in neuen Konfigurationen wieder aufzutauchen. Das analogisch-kombinatorische *ingenium*, so zeigt der Blick auf die *Satirischen Skizzen*, bedient sich der in die Exzerpthefte eingegangenen ›Bruchstücke der Welt‹ bloß als Metaphern, um alles auch und noch und noch einmal anders zu sagen. Von der ›Welt‹ bleibt dabei kaum mehr etwas übrig. Jean Pauls exzessiver Bilderwitz zelebriert vielmehr die Vernichtung der Wirklichkeit zugunsten eines autonomen Kosmos der Beziehungen zwischen den Wortdingen.[289]

Peter Sprengel bringt die Produktionsbedingungen dieser Texte auf den Punkt, wenn er schreibt: »Die […] Ästhetik des ›Witzes‹ macht mit dem Chaos [der Exzerpte] Ernst: da nichts zusammenhängt, verbindet sie alles mit allem.«[290] Darin lassen sich bereits die frühsten Satiren als die literarische Praxis eines tiefgreifenden Skeptizismus begreifen; als eine Schreibart, die in der augenfälligen Willkür ihrer assoziativen Hyperkonnektivität den Zerfall der Welt und des Wissens in gleichgültige Kuriositäten auf Dauer stellt.[291]

Im Übermaß ihres Witzes setzen Jean Pauls frühe Satiren eine Weltverneinung ins Werk, deren destruktiver Impuls auf den Text selbst zurückschlägt: Diese saturierten Texte praktizieren mit der Zertrümmerung der Welt in beliebig rekombinierbare Einzelteile auch ihre eigene Dissoziation.

Vor dem Hintergrund ihres historischen Kontexts kann man aber gerade deshalb nur in Anführungszeichen von Jean Pauls ›Satiren‹ sprechen. Denn mehr noch als mit den Idealen des barocken Polyhistorismus bricht solcherlei pervertierte Erudition mit den Gattungsanforderungen, die die Poetik des 18. Jahrhunderts an die Satire stellte. Dass in der für Jean Pauls Satiren so charakteristischen

288 Schmidt-Hannisa 2002, 40.

289 Eine der eindringlichsten Beschreibungen der wirklichkeitszersetzenden Tendenz von Jean Pauls Schreiben hat Michelsen (1962, insbes. 323–325) vorgelegt.

290 Sprengel 1975, 232.

291 Vgl. Sprengel (1975, 232), der sich dabei auf die bereits erwähnte Studie von Weigl bezieht (Weigl 1980). Der erkenntnisoptimistische Leibnizianismus, den Wiethölter (1979, *passim*; insbes. 150–153) und Schmidt-Biggemann (II/4, 282) demgegenüber im Hintergrund der frühen Satiren am Werk sehen wollen, hält dem näheren Blick auf die paradoxe Verfassung dieser Texte nicht stand. Tatsächlich hatte bereits Baumgartens *Aesthetica* die *ars analogi rationis*, zu deren zentralen Vermögen der Witz gehört, die sinnliche Erkenntnis als *ars pulcre cogitandi* an eine Rhetorizität verwiesen, die (wenn auch unausgesprochen) mit dem Harmonie-Postulat der Leibniz'schen Metaphysik brach.

Sprache »die Aussage […] nicht gemeint« ist, wie Michelsen lakonisch formuliert hat,[292] lässt sich mit der Konzeption der Strafdichtung in der zeitgenössischen Poetik nicht vereinbaren. So hat auch Herausgeber Wilhelm Schmidt-Biggemann zu Jean Pauls Satiren festgestellt:

> Der Anspielungsreichtum ihrer Metaphern repräsentierte die Vielfalt des Wissens und ahmte die Unauslotbarkeit der Welt nach. […] [H]eraus kommt eine quirlige kuriose, zwischen abstrus und geistreich hin- und herirrlichternde Satire, deren Sinn nicht primär in der ›Abstrafung‹ der Laster unter gleichzeitiger Unterstützung der Moral besteht, sondern die zunächst ihren Reiz in der Vielfalt ihrer Bezüge hat, in ihrem Witz […]; deshalb hat sie keine vornehmlich gesellschaftskritische Attitüde wie bei Swift; deshalb gibt es auch keine Handlungen, die die Satire trägt.[293]

Anders gesagt: Jean Pauls ›Satiren‹ sind keine, zumal im Verständnis des 18. Jahrhunderts.[294] Ihnen fehlt nicht nur jegliche Form (Handlung), die »metaphorische[] Assoziationen-Irrlichterei«[295] eines hypertrophen, alles mit allem verbindenden Witzes obstruiert auch die gattungskonstitutive Moraldidaxe oder Gesellschaftskritik der ›Strafdichtung‹. Wie sich an den zitierten Ausschnitten nachvollziehen lässt, wird in Jean Pauls räsonierenden Satiren das Argumentative auf Schritt und Tritt von einem unbändigen, immer neue Kuriositäten anhäufenden Bilderwitz verdrängt, ja sabotiert. Das selbstdestruktive Übermaß des rhetorischen Ausdrucks unterminiert die Aussageintention der satirischen Abhandlung zu einem Grade, dass die satirische Botschaft dem sich selbst produzierenden Witz zum Opfer

292 Michelsen 1962, 323: »Jean Pauls Bildparoxysmus hat im Zerstreuen und Durcheinanderschütteln der Objekte seinen Zweck; im Springen des Subjekts von einem Realitätspunkt zum anderen wird die Welt übersprungen. Die Aussage ist nicht gemeint.«

293 II/4, 280–281. Dass Jean Pauls frühe Satiren »im eigentlichen Sinne gar keine sind«, hebt auch Dorothea Böck (2002, 34) hervor.

294 Ich erinnere hier nur an die einschlägige Satiredefinition, die Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* gibt: »Man kann also überhaupt sagen, die Satire, in so fern sie als ein Werk des Geschmaks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernsthafte, oder spöttische Weise […] gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden.« Der »Endzweck« der Satire sei es, »dem Uebel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuren, es zu verbannen […] und die Menschen davon abzuschrecken« (Sulzer 1774, 996–997). Vgl. zur Satiretheorie der Aufklärung das knappe Referat von Lazarowicz 1963, 219–226; ausführlicher Brummack 1971, der sich immer wieder auf Sulzer bezieht. Zum Topos der Gewaltsamkeit der strafenden Satire Deupmann 2002, insbes. 39–42, 50–53.

295 Schmidt-Biggemann II/4, 277.

fällt.[296] Um noch einmal Michelsens eindringliche Charakteristik von Jean Pauls Schreibweise zu zitieren: »[D]ie geheime Tendenz der Jean Paulschen Sprache überhaupt [ist] die Eliminierung der Aussage.«[297] Dass ebendiese Sprache zuallererst in den Satiren erprobt wird, nimmt sich vor dem Hintergrund des aufklärerischen Satirebegriffs wie eine tragisch-groteske Pointe aus. Zugespitzt formuliert, bedeutet der hypertrophe kombinatorische Witz von Jean Pauls Schreibart nichts anderes, als dass das erste und einzige Opfer seiner Satiren ihre satirische Aussage ist.[298]

3.3.3 Selbstsubversive Reflexivität als Kennzeichen des satirischen Frühwerks

Tatsächlich zeigt gerade der nähere Blick auf die frühsten Satiren, dass Schmidt-Biggemanns durchaus treffende Beschreibung der satirischen Unform noch zu ver-

---

296 Dies hat bereits Michelsen (1962, hier: 316–317) in dankenswerter Klarheit hervorgehoben: »die satirische Absicht wird durch ihre Ausarbeitung und Entwicklung überboten, die Sprache nimmt die satirischen Behauptungen nur zum Anlaß, um sich in witzig-metaphorischer Überfülle zu ergehen.« Den destruktiven Effekt der witzigen Sprache beschreibt eindringlich auch Bönis Lektüre der *Einfältigen Biographie einer Holzfrau* (*Teufelspapiere*, II/2, 393–422): »Die Szenen wollen sich nicht zu einem stimmigen Gesamtbild zusammenfügen. Im Gegenteil, mit jedem divergierenden Ereignis scheint die Handlung von Neuem einzusetzen, scheint die Erzählung immer neu vom Nullpunkt auszugehen. Absurderweise verbleiben diese Sequenzen, welche von ihrer komischen Inszenierung leben, als einzelne nur kurzzeitig bildhaft präsent und sind trotzdem das, was einem nach der Lektüre der Satire bleibt. […] Die Bilder gehen ineinander über, jedes das Sprungbrett des nächsten und zugleich – in den meisten Fällen – das schwarze Loch für seinen Vorgänger. […] In der *Einfältigen Biographie* kommt das Stillstehen im Argumentationsgang dahingehend zum Ausdruck, dass die Satire thematisch in sich verharrt: Zwar werden die Assoziationen rund um den Haupttopos immer mehr an der Zahl, doch kommen sie nicht über ein neuerliches Paraphrasieren desselben hinaus. Sie kreisen stets um dasselbe Thema, doch addieren sie sich nicht zu einem Gedankenkomplex auf, da sie dem Leser als einzelne in der Masse der Anführungen sofort wieder entgleiten.« (Böni 2010, 92–93)

297 Michelsen 1962, 324. Dabei beruft er sich auf Emil Staiger, der von Jean Pauls Sprache »im Ganzen« sagt, »daß sie sich selbst als Sprache aufzuheben versucht.« (Staiger 1974 [1943], 152) Gerade dies aber, so wird man hier einwenden müssen, verfehlt die ›geheime Tendenz‹ des Jean Paul'schen Schreibens. Staigers Befund liegt ein Begriff von Sprache zugrunde, der diese – mit Goethe – als Fixierung und Kommunikation stabiler Inhalte (»Gedanken«) begreift (Staiger 1974 [1943], 152). Demgegenüber möchte ich hier einen Blick auf Jean Pauls Schreiben eröffnen, der im wilden Witz die Sprache nicht aufgehoben, sondern in ihr Recht gesetzt sieht.

298 Offenbar ohne sich der fatalen Implikationen seiner Bemerkung bewusst zu sein, hat auch Wilhelm Schmidt-Biggemann zu Beginn seiner philosophisch-modellgeschichtlichen Rekonstruktion von Jean Pauls Jugendwerk darauf hingewiesen, dass »es dem Autor gar nicht darum geht, etwas zu ›meinen‹, was dann anschließenden thesenhaft festgelegt werden könnte« (Schmidt-Biggemann 1975, 26).

schärfen ist: Im Falle jenes paradigmatischen Schreibens, als das sich Jean Pauls aus Exzerptregistern generierte Satire ausnimmt, tritt die moraldidaktische Intention der Satire nicht nur hinter die rhetorische *copia* des gelehrten Witzes zurück. Sie wird geradezu systematisch und in einer Weise unterminiert, die für die krisenhafte Verfassung von Jean Pauls Satiren als charakteristisch gelten kann. Dies lässt sich gerade an der bereits zitierten ersten Satire der *Grönländischen Prozesse* nachvollziehen. Es handelt sich bei der Abhandlung *Über die Schriftstellerei* auf den ersten Blick um eine schonungslose Abrechnung mit dem literarischen resp. publizistischen Betrieb.[299] Gegenstand und Zielscheibe des Spottes sind dabei insbesondere die *poetae docti* und deren schriftstellerische Verfahren:

> Einige Thiere haben in ihren Winterhäusern zwo Kammern, deren eine die eingesamlete *Speise*, und die andere ihren *Auswurf* aufbehält. In der Studierstube eines ächten Gelehrten sind daher *fremde* und *eigne* Werke, Exzerpten oder Speisekammern, und eigne Papiere, die Behältnisse der verdauten Exzerpten oder geheime Gemächer. [...] Der eine löthet die disiecta membra poetarum mit eignen Reimen in ein horazisches humano capiti cervicem pictor equinam etc. zusammen, schnizt sich aus Eichen ein hölzernes Musen- und Stekkenpferdgen, wie man aus zertrümmerten im Herkulan gefundenen Pferden von vergoldetem Erzt einen neuen Gaul zusammengos, und opfert weiblichen Nasen die wohlriechenden Extrakte, die er, gleich dem Parazelsus* aus poetischen Auswürfen distilliret, und zum Beweis der Wirklichkeit des deutschen Zibeths, der Welt mittheilt.
>
> * Parazelsus extrahirte aus Menschenkoth ein wohlriechendes Extrakt, welches er Zibetha occidentalis nannte. (II/1, 391–392)

Die Problematik dieser Invektive dürfte auf der Hand liegen: Nicht nur ist die Aussage des Satirikers von einer Überfülle gelehrter Anspielungen verschüttet. Hier wird eben das kritisiert, was rhetorisch praktiziert wird, oder: der Gegenstand dieser Satire – das dürftige ›Zusammenlöthen‹ dissoziierter, ›zertrümmerter‹ Zitatbrocken – ist ihr eigenes Ausdrucksverfahren, ein groteskes rhetorisches Flickwerk: Am Anfang steht der auf Naturhistorisches anspielende Vergleich des gelehrten Exzerpts mit aufbewahrtem tierischem Kot. Darauf wird das anatomische Bild der zerstückelten Dichterglieder (*disiecta membra*) aus Horaz' vierter Satire mit dem berühmten Anfang der *Ars poetica* kontaminiert, wo eine groteske Schreckgestalt

299 Eine längere Fußnote zum Titel präsentiert das Werkchen als den Text eines kürzlich verstorbenen, namenlosen Autors, ein ebenso »unsterblicher« wie gescheiterten Akademiker, den eine »langwierige Krankheit« schließlich dahingerafft habe (II/1, 372). Der anonyme (In-)Famulus und verhinderte Polygraph schickt sich an, die Versäumnisse einer der Gicht wegen ausgebliebenen Schriftstellerei nachzuholen, und schreibend die »Ursachen der Autorschaft« zu entwickeln, »als da sind Hunger (aber nicht Sättigung), Trunkenheit (aber nicht Durst), Jugend, Liebe u.s.w.« (II/1, 373).

aus Frau, Pferd, Fisch und Vogel den Dichter zur Einheit mahnt; der *gemalte* Pferdehals aus dem horazischen Gleichnis (*cervicem equinam*) überführt das Bild sodann aber unvermittelt in *hölzerne* Schnitzwerke, die wiederum im selben Atemzug zu umgegossenen metallenen Pferdefragmenten werden, nur um im letzten Glied der Aufzählung abermals ins Skatologische zu kippen, indem das hybride Gemisch als aus literarischen Exkrementen gewonnenes Medizinalprodukt präsentiert wird. Die satirische Parallelisierung von Schreib- und Verdauungsvorgang und die damit verbundene Disqualifikation des gelehrten Textes als monströses Machwerk trifft also zuallererst die Abhandlung selbst. Präzise hat Jörg Paulus die subversive Ironie dieser Schreibweise gefasst: »*Indem* der gelehrte Satiriker die witzig-erudite Feder als Fluchtinstrument benutzt, um sich von der Gelehrtenrepublik freizusprechen, inskribiert er sich immer tiefer in die *acta eruditorum*.«[300] Ich möchte diesem Befund größtmöglichen Nachdruck verleihen. Jean Pauls frühste Satiren sind in erster Linie Dokumente eines charakteristischen Scheiterns: Der prätendierte kritische Impuls dieser Texte fällt der augenfälligen Selbstbezüglichkeit ihres gelehrten Witzes zum Opfer. Dass die Jean Paul'sche Satire in der ihr eigenen »Gleichnisflut« riskiert, »sich in sich selber zu verwickeln«, hat zwar auch Burkhardt Lindner bemerkt, diese Subversion indes als unfreiwillige Ironie von Jean Pauls frühen Schreibversuchen präsentiert.[301] Demgegenüber möchte ich die Selbstaufhebung des satirischen Witzes, verstanden als ein rhetorisch inszenierter Ohnmachtsgestus der Satire, gerade als das Kennzeichen dieser Schreibart begreifen. Dass wir es bei der subversiven Ironie der Abhandlung *Über die Schriftstellerei* durchaus nicht mit einem Effekt mangelnder Reflektiertheit auf Seiten des satirischen Autors zu tun haben; dass, um Lindners Beschreibung aufzunehmen, die »Selbstverhöhnung« des Satirikers mithin als ein Implikat seiner Schreibart begriffen werden muss, zeigt überdeutlich der sog. *Beschlus* des ersten Bändchens.

300 Paulus 2013, 105.

301 Lindner 1974, 416: »Die ›Grönländischen Prozesse‹ erproben zum erstenmal einen mit witzigen Vergleichen überladenen Stil, der den satirischen Inhalt unter gelehrten Anspielungen und entlegenen oder niedrigen Vergleichen verklausuliert […]. Durch die Gleichnisflut läuft die Satire Gefahr, sich in sich selber zu verwickeln. Wie Selbstverhöhnung klingt es, wenn er [»Jean Paul«] an der Sprache der Gelehrten unpassende Gleichnisse, Vielschreiberei, Zitatensucht kritisiert […].« In dieser Fehlkonzeption liegt m. E. einer der wenigen (und gerade deshalb schwerwiegenden) Schwachpunkte von Lindners Blick auf das satirische Frühwerk. Indem er – wie vor ihm Michelsen (1962, 317) und nach ihm Köpke (1977, 166–180) – die Darstellung der gelehrten Textproduktion in den *Grönländischen Prozessen* allenfalls als unfreiwillige »Selbstverhöhnung« (Lindner 1974, 416) begreift und einen illegitimen Bilderwitz der verspotteten Gelehrten vom legitimen Witz des Satirikers unterscheiden will, beraubt er die Skizzen ihrer einschlägigen poetologischen Brisanz. Dies ist umso unbegreiflicher, als die Hervorhebung selbstparodistischer Züge in den *Teufelspapieren* zu den zentralen Anliegen seiner Argumentation gehört (s. u.).

3.3.3.1 Die Programmatik des Witzes in den *Grönländischen Prozessen*

Die *Grönländischen Prozesse* – benannt nach der kuriosen Jurisdiktion der Grönländer, die »ihre Streitigkeiten in getanzten und gesungenen Satiren abthun« (II/1, 485) – enden mit einem »Verhör« (II/1, 473) des anonymen Autors, der sich einem empörten Leser gegenüber für seine »ungleiche«, »unzusammenhängende«, »gezierte und mit Gleichnissen überladene« Schreibart (II/1, 473–474) rechtfertigen muss. Es handelt sich bei dieser zum Epilog umfunktionierten »Vorrede«[302] also um eine umfängliche Reflexion und Apologie des satirischen Antistils, inszeniert als ein ›Grönländischer Prozess‹ des Satirikers gegen sich selbst (in der Rolle des Lesers).[303] Dabei steht nicht zuletzt die hypertrophe Gelehrsamkeit der *Skizzen* zur Diskussion. Seine unkritische Einverleibung verschiedenster Quellen rechtfertigt der inkriminierte Autor mit dem Hinweis auf den Metabolismus der schriftstellerischen Produktion:

> Es komt hier nur auf die Verdauung an; von einem schlechten Buche läst sich ein guter Gebrauch machen, aus schmuzigen Lumpen verfertigt man ja schönes weisses Papier[.] (II/1, 477)

Unverkennbar kehrt hier ebenjene kynische Parallelisierung von Schreib- und Verdauungsprozess wieder, mit der in der Abhandlung *Über die Schriftstellerei* die Produkte der enzyklopädischen Autorschaft zu literarischen Exkrementen degradiert wurden.[304] Nicht zuletzt in dieser exkrementalen Topik weist die textinterne Selbstreflexion des satirischen Frühwerks voraus auf jene Theorie des Appendix,

302 Tatsächlich handle es sich beim *Beschlus*, wie der Satiriker eingangs bemerkt, sogar um eine »Vorrede zur Vorrede […] oder bildlich eine Schüssel Krebse […], die man nach der Mahlzeit giebt und die wenig Fleisch und viel, auch wohl schöne Schale haben« (II/1, 471–473). Das Spiel mit der paratextuellen Unordnung des Korpus folgt also jener kulinarischen Topik unverdaulicher Essensreste, die in der Theorie des Appendix prominent wieder aufgegriffen werden wird (vgl. dazu oben 3.2.4.4).

303 Dass es sich also beim *Beschlus* um den letzten (eigentlich ersten) der Grönländischen Prozesse handelt, ist nicht zu unterschätzen: Bereits in Jean Pauls frühsten Satiren begegnet uns demnach die Figur des satirist satirized (Paulson 1967) – und nicht erst (wie im Einklang mit der Forschung auch Deupmann 2002, hier: 82–83 nahelegt) im Humor der späteren Werke. Vgl. zur Prozess-Form des Nachworts auch Wieland (2013, 147–149), der v. a. auf den wegweisenden Charakter der apologetischen Argumente hinweist, die selbstsatirische Dimension des Textes aber außer Acht lässt.

304 Vgl. Bergengruen 2003b, 16–17. Der antike Topos von der Verdauung des Gelesenen (Seneca, Quintilian) dürfte nicht zuletzt von Montaignes *Essais* inspiriert sein, die – im Zeichen des Skeptizismus – umfänglich über die Fragen der einverleibenden Aneignung zitierter resp. imitierter Quellen reflektieren (vgl. neuerdings Godart 2021, Kap. 4). Dass wir es hier mit einer Reflexion jenes Skeptizismus zu tun haben, den man zu Recht in der ›Witzmanie‹ der frühen Satiren erkannt hat (Sprengel 1975; Weigl 1980) zeigt die schulterzückende Art und Weise, mit der der Satiriker an der

in der Jean Paul Ende der 1790er Jahre die Prinzipien seiner ›Digressionspoetik‹ formuliert.[305] Angesichts des Umstands, dass sich die depotenzierende Darstellung der eigenen Textproduktion als einer bloßen Abfallverarbeitung quasi leitmotivisch durch Jean Pauls gesamtes Werk zieht,[306] gewinnen die zitierten Passagen aus den *Grönländischen Prozessen* programmatischen Charakter.

Entscheidend ist: Sowohl die Satire *Über die Schriftstellerei* als auch der (nicht weniger satirische) *Beschlus* zeugen von einer charakteristischen Selbstreflexivität der im Frühwerk erprobten Schreibweise. Nicht allein der überladene Stil des maßlosen gelehrten Witzes hat also seinen Ursprungsort in der Satire, sondern auch dessen Reflexion und Problematisierung. Gerade das (Selbst-)Verhör des Satirikers im Namen des Lesers ist dabei von wegweisender Bedeutung. Denn der selbstkritische *Beschlus* des ersten Bändchens wartet mit einer wortreich ausformulierten Programmatik des Witzes und seiner diskontinuierlichen, sprunghaften und metaphorisch wuchernden Schreibart auf:

> »Und die unzusammenhängende Schreibart?« ist vielleicht zusammenhängend. Es wäre unfein, dem Leser das zu sagen, was er sich selbst sagen kan, ihm wie einem Kinde das Buchstabiren zu lehren, und mit dem Stokke oder dem Griffel auf ieden Buchstaben aufmerksam zu machen. Der Rok ist abgenuzt und unbrauchbar, auf dem man alle Fäden zählen kan, und nichts ist gothischer als die modischgrossen Schuhschnallen, um ein par kleine Riemen mit einander zu verbinden. Manche Flüsse strömen unter der Erde fort; aber dan, sobald sie wieder sichtbar werden, gebühret ihnen noch der Name ihres Ursprungs. Die Bücher sind die angenehmsten, deren Verfertigung der Autor dem Leser zum Theil überläst. (II/1, 473; Herv. SDA)

Deutlich sind in diesem schriftstellerischen Bekenntnis die Maximen ausgedrückt, die Jean Pauls gesamtes Schreiben leiten: Die Kohärenz des Textes, eines programmatischen *opus apertum*, existiert nur als Versprechen. »Dem Leser« wird zugemutet, selber zu denken, die lückenhafte Unordnung des Textes zum Anlass zu nehmen, selbst produktiv zu werden, Zusammenhänge herzustellen, mithin: zu *lesen* im emphatischen Sinne. Man darf sich indes von der scheinbaren Harmlosigkeit dieser Antwort und ihrer Suggestion aufgeklärter Bildungsideale nicht täuschen lassen: Skizziert wird hier der Zustand eines Textes, dessen dissoziative Faktur sich als Kehrseite einer verborgenen Textualität erweist. In der Verweigerung des Satirikers, den Leser »mit dem Stokke oder dem Griffel auf ieden Buchstaben aufmerksam zu machen«, wandelt sich der satiretheoretische Topos des Elementarschul-

zitierten Stelle die »Richtigkeit mancher naturhistorischen Bemerkung […], die zu einem Gleichnisse gedienet, […] dahingestelt« bleiben lässt (II/1, 477).

305 Zur Appendixtheorie s. o. 3.2.4.4; sowie Dell'Anno 2020, 98–101.

306 Vgl. zur »Litteratur« Jean Pauls Wieland 2014; Menke 2021, 288–295, 310–312.

unterrichts[307] zum Hinweis auf die (schrift-)sprachliche Gemachtheit des Textes. Es ist ein Hinweis, der es in sich hat. Denn er suggeriert, dass die fehlende Einheit des satirischen Textes auf der Ebene der Buchstaben zu suchen ist, aus denen er besteht.[308] Der *Beschlus* formuliert damit die denkbar radikale Idee einer Textur, in der die schiere Unverbundenheit der beweglichen verbalen Elemente in die (potentielle) All-Verbundenheit eines aus Buchstaben gefügten Schriftuniversums gewendet ist. Im Hinweis auf die Buchstaben präsentiert sich die Kohärenz der satirischen Schreibart als die einer latenten, hypogrammatischen Inschrift.[309] Damit wird die aufklärerische Rezeptionsästhetik, die hier formuliert scheint, zugleich *ad absurdum* geführt. Denn unter den Bedingungen solch hypogrammatischer Textualität ist die dem Leser überlassene ›Verfertigung‹ des Buches *sub specie temporis* nicht zu erreichen. In diesem Sinne möchte ich der allzu wenig beachteten Passage aus dem (vorerst) letzten der *Grönländischen Prozesse* größtmöglichen Nachdruck verleihen: Mit der lapidaren Auskunft: »ist vielleicht zusammenhängend« gewinnen Jean Pauls Satiren hier das Profil jener maximalen textuellen Verdichtung, die Ralf Simon auf den (spekulativen) Begriff der Prosa gebracht hat.[310]

Was der Satiriker hier als Leitsatz seiner sprunghaft-witzigen Schreibart formuliert – »ist vielleicht zusammenhängend« – kehrt, umgeschmolzen zur anatomischen Metapher, wieder in der *Unsichtbaren Loge*. Dort muss der hinkende Erzähler den »Romanenleser[n]« versichern: »Bei mir steht kein Zug umsonst da; in meinem Buche und in meinem Leib hängen Stücke Milz; aber der Nutzen dieses Eingeweides wird schon noch herausgebracht.–« (I/1, 89) Der Hinweis auf die Existenz scheinbar dysfunktionaler Organe (Milz)[311] erklärt die Ganzheit des epischen *corpus* zum uneingelösten *demonstrandum* und zwingt den Leser in die Rolle eines Anatomen, dem die zergliedernde Rekonstruktion des textuellen Organismus aufgegeben ist. Jean Pauls erster ›anthropologischer Roman‹[312] gewinnt die ihm eigene Ungestalt eines grotesken, noch unabgeschlossenen Körpers mithin in

307 Vgl. zu diesem Topos das Horaz-Kapitel Kap. II.3.1.

308 Das Spiel mit der digressiven Buchstäblichkeit des satirischen Textes kommt am Ende des Beschlusses noch einmal zu seiner vollen satirischen Geltung, wo die (Un-)Ordnung des Textes im Hinweis zum Ausdruck kommt, er lasse sich nicht »nach dem Alphabethe [sic!] essen«, sondern verlange nach Lesern, welche »die übrigen Brokken samlen« (II/1, 478).

309 Vgl. zum Hypogramm grundsätzlich de Man 1981; Haverkamp 2010; zur Hypogrammatik des Witzes (jedoch ohne Bezug zur satirischen Schreibart) Menke 2021, 135.

310 Simon 2013; 2014c; 2021; vgl. neuerdings auch das Vorwort in Dell'Anno et al. 2021, 1–16.

311 Tatsächlich hatte die zeitgenössische Medizin die Funktion der Milz noch nicht ergründet (vgl. zum naturwissenschaftlichen Hintergrund Kaminski 2017, hier: 57). Der Hinweis auf die Milz des Erzählers spielt dabei zugleich mit der Topik der Melancholie, als deren Organ die Milz seit jeher galt, und stellt den ›Roman‹ in die Tradition von Burtons *Anatomy of Melancholy*.

312 Schings 1980 (s. o.).

konsequenter Fortführung jener diskontinuierlichen Schreibart, zu der sich seine frühen Satiren so emphatisch bekennen.[313] Man darf die Implikationen dieses Befundes nicht unterschätzen, bedeutet er doch eine tiefgreifende Subversion des formpoetischen Romankonzepts: Epische Handlung, das heißt die Verkettung von Elementen zu einem narrativen Sinnzusammenhang, erscheint bei Jean Paul als Emergenzphänomen einer Lektüre des Heterogenen. Die ostentative Diskontinuität der Schreibart provoziert ein spekulatives Lesen, das im Gewimmel der verdächtigen Ähnlichkeiten kausale Zusammenhänge (re-)konstruiert. Jean Pauls hinkender ›Plot‹ ist mithin nicht das stützende Gerüst seiner Romane, sondern ›Komplott‹, eine Verschwörungstheorie des unterstellten Zusammenhangs. In der anthropologischen Bildlichkeit der *Unsichtbaren Loge*: Die Verlebendigung des textuellen Körpers zum beseelten Organismus ist und bleibt das fragwürdige Produkt jener Unterstellungen, zu denen der diskontinuierlich verbindende Witz einlädt. Damit zurück zur zitierten Passage der *Grönländischen Prozesse*.

Die Metaphern, die der apologetische *Beschlus* bemüht, sprechen für sich: Im selben Atemzug, indem sich der Satiriker gegen eine bevormundende Didaxe (›Buchstabieren‹) verwahrt, bekennt er sich zum verdichteten Gewebe seines Textes (›Rock‹, ›Fäden‹), dessen Stoff er keinem scheinhaften, äußerlichen Formzwang unterwerfen mag (›Schuhschnallen‹). Die Programmatik verborgener Zusammenhänge, wie sie im Bild der nur scheinbar unterbrochenen, latent fortströmenden Flüsse noch einmal verdichtet ist, weist nicht nur voraus auf die Rezeptionsästhetik der Romane, sondern auch auf jene hintersinnige Werkpolitik, die in der Institution der Appendices ihren profiliertesten Ausdruck findet. Die Vorrede zum satirischen Appendix der *Biographischen Belustigungen* schließt nämlich mit der Behauptung, die Anhänge hätten »sämtlich, wie die größeren Vulkane, eine geheime Verbindung.« (I/4, 362) Till Dembeck hat diese Wendung als übergeordnetes Motto von Jean Pauls prekärer »Werkeinheit« lesbar gemacht.[314] Am *Beschlus* der *Grönländischen*

---

313 *Nota bene*: Die Auskunft: »Ist *vielleicht* zusammenhängend« (II/1, 473; Herv. SDA) ist keine leibnizianische Harmonie-Garantie, wie man sie den Jean Paul'schen Satiren und seiner Theorie und Praxis des Witzes überhaupt hat zugrunde legen wollen (vgl. insbesondere Wiethölter 1979). Nur durch hartnäckiges Überlesen der ›agnostizistischen‹ Signale lassen sich die frühen und späten Stellungnahmen Jean Pauls zum Witz einem theologischen Optimismus subsummieren. So heißt es auch in den *Teufelspapieren* nur: »Daher sehen *vielleicht* höhere Wesen das buntfärbige Band womit der Witz spielend unähnliche Dinge zusammennäht, mit beiden Enden um die halbe Schöpfung laufen und sich schlingen« (II/2, 371; Herv. SDA); und auch das berühmte Plädoyer für den gelehrten Witz in der *Vorschule* lässt den skeptischen Ursprung des Witzes noch erkennen, wenn Jean Paul fragt: »Warum soll man bei den zunehmenden Miß- und Fehljahren und Fehljahrhunderten nicht anspielen können, auf was man will, auf alle Sitten, Zeiten, Kenntnisse […]?« (I/5, 204)

314 Vgl. Dembeck 2007, Kap. VI (»Eine ›geheime Verbindung‹. Werkeinheit bei Jean Paul«).

Prozesse wird deutlich: Diese paradoxe, durch Dissoziation Assoziation provozierende Kohärenz hat ihr Fundament im Witz der frühen Satiren.

Tatsächlich steigert sich das Verhör des Satirikers wenig später zur vermögenstheoretischen Nobilitierung des Witzes:

> Ja, Wiz und Verstand sind Blutsverwandte. Zwar sezt der eine über den Graben und der andere macht einen Umweg; der eine ist für Mesalliance, und der andere zählt erst die Ahnen; der eine stampft wie das Pferd aus jeder gepflasterten Strasse Funken und der andre braucht ein Feuerzeug, um ein Licht aufzustekken; der eine hat ein teleskopisches und der andere ein mikroskopisches Auge. […] Freilich spielt der Wiz blos aus der Tasche […]; aber er vergnügt doch. Und was thut, was kan der Verstand mehr, wenn er verlobte Ideen kopulirt? (II/1, 474–475)

Mit dem unvermittelten Sprung über den Graben, der Mesalliance, dem Funkenschlag und der Teleskopie des Witzes versammelt diese Apologie des satirischen Anti-Stils die einschlägigen Topoi der *argutia*-Bewegung.[315] Sie sind, kaum verändert, in das IX. Programm der *Vorschule* (*Über den Witz*) eingegangen. Dort tritt der ›springende‹, ›funkende‹,[316] den Leser durch sein ›taschenspielerisches‹[317] Agieren in Unruhe versetzende Witz als »verkleidete[r] Priester« auf, der »jedes Paar kopuliert« (I/5, 173), und behauptet sich als »eine so vielfach und so leicht spielende Tätigkeit« neben dem schwerfälligen »Verstand« als dessen ästhetische Erscheinungsweise (I/5, 175). Tatsächlich formuliert diese frühe Selbstreflexion der satirischen Schreibart also bereits die Quintessenz jener *ars ingeniose dicendi*, in der man zu Recht den Kern von Jean Pauls Autorenpoetik erkannt hat.[318] Nicht anders als im IX. Programm der *Vorschule*[319] kulminiert die performative Apologie des Witzes auch in den *Grönländischen Prozessen* in einem Lob witziger Gelehrsamkeit:

---

315 Vgl. zur historischen Tradition Knörer 2007.

316 Vgl. exemplarisch bereits die Formulierung aus dem eröffnenden Paragraphen (§ 43; I/5, 173): »Vom Feuer zum Brennholze daneben zu gelangen, ist derselbe Sprung vonnöten […] der von den Funken des Katzenfells zu den Funken der Wetterwolke auffliegt.« Sowie I/5, 177: »so springt der Witz-Funke […] aus einem Zusammenschlagen nicht sowohl fernster Ähnlichkeiten als nächster«.

317 Vgl. die Rede von der »taschen- und wortspielerische[n] Geschwindigkeit der Sprache«, der sich der Witz bediene (I/5, 174).

318 Vgl. zum IX. Programm Wiethölter 1979; Wölfel 1989 [1966]; Müller 1983, Kap. IV; sowie in jüngerer Zeit Kita-Huber 2015, 2017. Tatsächlich kommt kaum ein Forschungsbeitrag zu Jean Paul ohne Verweis auf die Theorie des Witzes aus. Vgl. auch die jüngst erschienene Studie von Menke, die ihre zahlreichen Beiträge zur Theorie und Praxis des Witzes vereint (Menke 2021; Literatur dort).

319 Das IX. Programm mündet in den Paragraphen zum »Bedürfnis des gelehrten Witzes« (§ 55).

> Überhaupt nüzet dem Wize Gelehrsamkeit so wie sie dem Verstande schadet […]. Der eine gleicht den Insekten, die viele Augen haben, der andre dem Riesen Polyphem, der nur eines hatte. Der eine ist ein Vielfras und macht vor dem Essen keinen Tanz, der andre singt wie die Vögel am schönsten ungefüttert. Der eine ist ein Wechsler, der viele und vielerlei Münzen im Vorrathe hat, und der andre ein Ökonom, dessen Vermögen in liegenden Gründen besteht. (II/1, 478)

Es handelt sich um ein prägnantes Profil desjenigen Schreibens, das in Jean Pauls Exzerptewirtschaft instituiert ist: Die Gefräßigkeit des omnivorischen Witzes wird hier mit der umwertenden Praxis des Geldwechsels verbunden. Damit ist das fortwährende Umprägen der exzerpierten Sprach-Tokens, das der oben beschriebene, ruminierende Witz betreibt, präzise gefasst. Im Bild der ›Vieläugigkeit‹, das – untergründig kalauernd – den enzyklopädischen Witz vom zyklopischen Verstand (›Polyphem‹) absetzt,[320] deutet sich zudem die charakteristische Plurifokalität der witzigen Texturen an, deren Metaphernspiel unterschiedlichste Perspektiven spannungsvoll nebeneinander bestehen lässt.[321]

Vor diesem Hintergrund ist es einigermaßen unerklärlich, wie der Herausgeber Schmidt-Biggemann zum Befund gelangen konnte, Jean Pauls Satiren reflektierten ihre Ästhetik nicht.[322] Das Gegenteil ist der Fall: Nicht nur haben wir es bei der umfänglichen Programmatik der satirischen Schreibart, mit der die selbstkritische Nachrede der *Grönländischen Prozesse* aufwartet, mit den unverkennbaren Grundlagen derjenigen Theorie des Witzes zu tun, die Jean Paul – am Höhepunkt seines sog. Hauptwerks – ins Zentrum seiner *Vorschule der Ästhetik* stellen wird. Im Selbstverhör des Satirikers muss man darüber hinaus auch das Gründungsdokument jener parabatischen Apologetik des ausschweifenden Witzes erkennen, die sich als eine werkimmanente Tradition humoristischer Selbstreflexion durch Jean Pauls Gesamtwerk zieht.

Im vollen Bewusstsein für die Ungenießbarkeit seiner saturierten, »mit Gleichnissen überladene[n]« Schreibart (II/1, 474) verschreibt sich der Satiriker im *Beschlus* der unerschöpflichen *copia* der übertragenen Ausdrucksweise:

---

320 Auf die subversive Verkehrung von Kants Disqualifikation ›zyklopischer‹ Gelehrsamkeit, die hier vorliegt, hat Menke 2021, 201–202 aufmerksam gemacht. Freilich handelt es sich beim Bezug des *Beschlusses* (1782) auf Kants *Anthropologie* (1796) um einen Anachronismus.

321 Vgl. in diesem Sinne auch das vorausgehende, die Antithese von teleskopischem Witz und mikroskopischem Verstand kommentierende Bild (II/1, 475): »Aber eine Henne sieht den unsichtbaren Raubvogel in der Höhe und das unsichtbare Würmgen unter ihren Füssen zugleich, und der Wiz ist öfter mit Verstand als der Verstand mit Wiz verbunden.«

322 »In ihrer Intellektualität, denke ich, besteht ihr Rang, nicht in ihrer Ästhetik – die sie selbst ja nie reflektierten« (Schmidt-Biggemann II/4, 264).

> Aber um wieder auf den obigen Leser zu kommen, so glaube ich, daß bunte Tapeten, wenn man sie sich anschaffen kan, die Nuzung der Wand keinesweges erschweren, und daß selbst die Blätter der Bäume nicht zweklos sind. Wenigstens litten, nach Sander, die Trauben der Weinstökke, von denen man alles Laub abgebrochen, in heissen Monaten vielen Schaden. Die Schlehenblüthe riecht zwar süs, aber sie schmekt bitter, und der Diamant, der glänzt, schneidet Glas. Auch mus eine Reitpeitsche schöner gearbeitet sein als die Peitsche eines Postillions. Freilich verführet oft ein Bild zu einem andern, wie aus dem Blatte der Prikkelbere ein andres wächst, und ein Gedanke hült sich in mehrere Ausdrükke, wie Weiber in mehrere Rökke; allein warum sol man auch den Kamtschadalen gleichen, die von ihren Zwillingen alzeit ein Kind umbringen, oder dem Ephor Emerepes, der, ein Freund des Alten, die zwo neuen Saiten zerschnit, womit Phrinys die Musik zu vervolkomnen gedachte? (II/1, 475)

Was hier performativ vorgeführt und entschuldigt wird, das sich verselbständigende Fortwuchern der Metaphern und Vergleiche (»wie aus dem Blatte der Prikkelbere ein andres wächst«) und die daraus resultierende hybride Faktur des Textes, derjenigen eines allzu bunt gewirkten Bilderteppichs vergleichbar, darf, wie gesehen, als Inbegriff von Jean Pauls exzerptbasierter *écriture-lecture* gelten. Bemerkenswert ist, dass die monströse Kreativität des Witzes nicht nur im paratextuellen *Beschlus* der Prozesse zum Gegenstand der Verhandlung wird. Vielmehr schildert bereits die eröffnende Satire *Über die Schriftstellerei* das assoziative Erfinden in einer auf Helfrechts Persiflage des Jean Paul'schen Schreibens vorausweisenden Bildlichkeit:

> Diese Hize des Weins stört den Unsin der Phantasie aus seinem Winterschlafe, und wekt die buntschekkigte Brut der Träume aus ihrem Schlummer; – aus allen Winkeln des Gehirns kriechen verborgene Einfälle hervor, jede Ähnlichkeit, jede die Stammutter einer Familie von Metaphern, samlet ihre unähnlichen Kinder um sich, und gleich einer wandernden Mäusefamilie, hängt sich ein Bild an den Schwanz des andern; – alle Saiten des hohlen Kopfes tönen zu einem gleichzeitigen Misklang, das Gedächtnis wirft seine gestohlnen Schäze aus, und wie Heu durch die Nässe, erhizt sich der zusammengeraubte Haufen von verwelkten Blumen durch das Getränke. Nur auf diese Weise kan der Parnas mit einem Bedlam weteifern, nur durch das Einsaugen einer solchen Lauge kan der Unsin zu einer pindarischen Höhe aufschiessen. Darum waren auch alle *geflekte* Thiere dem Bacchus heilig […]. (II/1, 381)

Wie schon in der oben beleuchteten Passage der Abhandlung, die sich über das Flickwerk des gelehrsamen Schreibens mokierte, subvertiert sich diese satirische Polemik gegen die dichterische ›Inspiration‹ dadurch, dass sie die alkoholinduzierten Assoziationsketten unähnlicher Metaphern selbst zur Aufführung bringt (von den ›Mäusen‹ zu den ›Saiten‹ zum ›Heu‹ etc.). Indem er den verhöhnten ›Unsinn der Phantasie‹ in rhetorische Tat umsetzt, nimmt der Text mithin die Züge einer Selbstsatire an. Dass wir es hier zugleich mit einer präzisen Charakteristik derjenigen Produktionsästhetik zu tun haben, die Jean Pauls Kritiker in nicht weniger bunten Farben als die monströsen Ausgeburten einer exzerptgestützten Gelehrsamkeit

beschwören, wurde (mehr oder weniger ratlos) immer wieder bemerkt.[323] Offensichtlich also spezialisieren sich die frühen Satiren auf eine nicht anders als subversiv zu nennende Selbstreflexion des (eigenen) Schreibens.[324] So heißt es, um ein letztes Beispiel zu geben, wenig später in der Abhandlung *Über die Schriftstellerei*:

> Nun sperret der Wiz ungleiche Dinge in ein Gleichnis zusammen, umzäunet stössige Bilder mit Einem Komma, yanet aus dem Halse desselben Esels dissonirende Metaphern, schneidet aus einer Ähnlichkeit eine lange Allegorie, wie iener aus einer Kühhaut Karthagos Umris zu, und bemahlet Seifenblasen von Gedanken mit allen Farben des Regenbogens. (II/1, 402–403)

Die gemischte Vieh- und Metaphernzucht, mit der das Syntagma Baumgartens Konzeption der Metalepse Ehre macht,[325] gibt sich als eine inszenierte Animation der sprachlichen Materie zu lesen: Aus den abstrakten, ›zusammengesperrten‹ Gleichnissen werden in steigernder Vitalisierung zunächst die ›stössigen‹ Bilder im Gehege und sodann, im unerklärlichen Sprung, ein lebendiger, Metaphern schreiender ›Esel‹, bevor die wundersame rhetorische Kreatur im Gestus der allegorischen Überschreitung in die entseelte Äußerlichkeit einer ›Kuhhaut‹ zurückfällt. Exemplarisch konkretisiert sich in dieser fortgesetzten, instabilen Transmutation das anthropologische Experimentieren von Jean Pauls Schreiben. Die Konsequenz, mit der die satirischen Sätze dabei vorführen, was sie kritisieren, und kritisieren, was sie vorführen, zeigt das ›Räsonieren‹ der Satire gefangen in einem selbstbezüglichen *circulus vitiosus*, der unermüdlich um das Faszinosum des Schreibens kreist; um die Frage, wie die Gedanken zu ihrem Sprachkörper kommen.

---

323 Vgl. etwa Michelsen (1962, 317), der im Anschluss an Meier (1926, 28) davon spricht, die zitierte Stelle klinge »wie eine Parodie [Jean Pauls; SDA] auf sich selbst«. Auch Böni (2010, 81) zitiert die Passage als treffende Charakteristik der satirischen Schreibart, ohne die Selbstironie weiter zu reflektieren. Heinemann kommt angesichts der Satire *Über die Schriftstellerei* zum Befund, dass sich Jean Paul »schon zu diesem frühen Zeitpunkt selbstkritisch mit den Eigenheiten seines Schreibens auseinandersetzt« (Heinemann 2001, 322).

324 In diesem Sinne hat auch Hendrik Birus mit Bezug auf die zitierte Passage hervorgehoben, dass »die Denunzierung [der] gelehrt-witzigen Schreibweise geradezu ein selbstironisches Leitmotiv in Jean Pauls Werk selbst« ist. (Birus 1986, 47) Vgl. in den *Grönländischen Prozessen* etwa auch die Beschreibung des »Verfaren[s]«, mit dem närrische Autoren ihre Texte produzieren: »wir namen alle gewönliche Metaphern, und taten sie in unser Dintenfas, und rürten sie mit der umgekerten Feder wol durcheinander und schrieben mit dieser bunten Hippokrene den Adelsbrief unsrer Unsterblichkeit.« (II/1, 657)

325 Vgl. zur *miscela troporum diversi generis serie continuata* (Aesth. § 802) Kap. III.1.1.3.2.

3.3.3.2 Kontinuität der Selbstreflexion (*Prozesse*, *Teufelspapiere*, *Vorschule*)

Geht man also bei der Rekonstruktion von Jean Pauls monströser Schreibart von deren frühsten Dokumenten aus, den Satiren der *Grönländischen Prozesse*, zeigt sich der entfesselte Witz, der diesem Schreiben zugrunde liegt, in einer charakteristischen Selbstsubversivität: Die hypertrophe Gelehrsamkeit dieser Texte obstruiert nicht nur konsequent die moraldidaktische Intention der Satire. Indem sie die Aufmerksamkeit vom Inhalt der Aussage auf die Disparität der Zeichen lenkt, entfaltet die zur Schau getragene Willkür der witzigen Gleichnisproduktion von Satz zu Satz ihre autodestruktive Tendenz. Diese Tendenz verschärft sich in den selbstreflexiven Passagen des Frühwerks zu einer nur scheinbar unfreiwilligen Selbstsatire der witzigen Gelehrsamkeit. Wie also der Blick auf die *Grönländischen Prozesse* zeigt, prägt Jean Pauls Satiren von Anfang an ein Bewusstsein für die Problematik der eigenen Schreibweise. Die selbstsubversive Ironie der Satire *Über die Schriftstellerei* hat für die Entwicklung des Jean Paul'schen Frühwerks insofern wegweisenden Charakter, als sich das zweite Bändchen der *Grönländischen Prozesse* auf die ironische Selbstreflexion der Satire geradezu spezialisiert. Neben den bereits erwähnten ›physiologischen‹ Untersuchungen zur Abhängigkeit des geistigen Schaffens von der Mechanik des Körpers, insbesondere der Schreibhand (II/1, 506) stehen hier ausufernde Klagen über das Rezensionswesen, mithin Reflexionen auf das schwierige Verhältnis von Autor und Leserschaft, wie sie in der *Bittschrift aller deutschen Satiriker an das deutsche Publikum* (II/1, 532) exemplarische Gestalt gewinnt.[326] Eröffnet wird die Sammlung durch die übermütige *Probe von der kürzlich entdekten Tauglichkeit des Wizes, die Stelle des Verstandes* […] *zu vertreten* (II/1, 493). Nur zu deutlich schließt der Satiriker damit an die Selbstreflexion des Witzes im ersten Bändchen an. Am Ende der ganz in Gleichnissen gehaltenen *Probe* steht jene allegorische Definition des »Sorites«, die ich im Kontext meiner Rekonstruktion von Baumgartens Tropenlehre als kongeniale Veranschaulichung der Masterfigur verdichteten Denkens lesbar gemacht habe.[327] An dieser Stelle nun ist zugleich klar, dass es sich beim vielfach gestopften Wildschwein, als das der Satiriker die Allegorie präsentiert, vor allem um eine Selbstcharakteristik des hypertrophen *ingenium* handelt, dem sich seine Texte verschreiben:[328] Der »wolschmekkende[] Sorites« verknüpft in unerklärlicher Ineinanderfaltung eine fortwachsende »Reihe von […] Ähnlichkeiten« bis zu dem Punkt, wo das anfängliche »wilde[] Schwein« in eine »Nachtigal«

326 Vgl. zur *Bittschrift* Hammer 1985, die überzeugend herausarbeitet, wie sich der Text fortlaufend selbst subvertiert (so auch Paulus 2013, hier: 105).

327 Vgl. oben, Kap. III.1.1.3.2.

328 Anders als die Kongenialität mit Baumgartens Rhetorik des Denkens ist die selbstreflexive Dimension der Passage in der Jean-Paul-Forschung nicht unbemerkt geblieben, vgl. Wiethölter 1979, 158; Sinn 1995, 43–48.

verkehrt ist (II/1, 202). Gerade in der innig verbundenen Dis/kontinuität dieses sich fortwährend und -zeugend permutierenden Syntagmas liegt dabei sein unerschöpflicher Implikationsreichtum.[329] Denn jede wachsend hervorgebrachte ›Ähnlichkeit‹ birgt, als Metapher, ihrerseits implzite, der Entpackung harrende Ähnlichkeiten. Die saturierte Schreibart des Witzes – der *Beschlus* des ersten Bändchens beschrieb ihn als »Vielfras« (II/1, 478) – hat in dieser Allegorie der Allegorie mithin ihren prägnanten Ausdruck.

Dass Jean Pauls Satire das Medium einer zum Zerreißen gespannten Reflexion des (eigenen) Schreibens ist, gilt nicht nur für die *Grönländischen Prozesse*, sondern auch für die zweite veröffentlichte Satirensammlung. In der am Ende der 1780er Jahre erschienenen *Auswahl aus des Teufels Papieren* gewinnt diese Reflexion die Züge einer satirischen Selbstdiagnostik. So entschuldigt sich der Satiriker Hasus für seine Unfähigkeit, dem Leser »etwas Brauchbares und Durchgedachtes« zu servieren, mit der Begründung, »daß ich mich oft gar nicht kenne und häufig ganze Bögen an meinem Buche fertig mache, eh' ich mich wieder besinne« (II/2, 193). Dem Geständnis folgt eine ausführliche Beschreibung seines geistigen Zustandes. Die an ein Bosch-Gemälde erinnernde Innenansicht des Satirikerkopfes verdient eine nähere Betrachtung, kondensiert sich in ihr doch eine für die Jean Paul'sche Satire einschlägige Theorie witziger Poiesis:

> Ich halte mich nämlich in einem Kopfe auf, den niemand etwas bessers nennen sollte, als ein holes Arbeitshaus oder eine Antichambre, worein die ganze Welt in Strömen zieht, um sich mir zu präsentiren – ich soll sie ansehen und fixiren, und kennen lernen. Kaum hab' ich die Augen aufgemacht (ich liege noch im Bette): so muß ich mich gefaßt machen, daß tausend typische und abgebildete Wesen – Nachdrücke und Naturspiele und *redende Wappen* der wirklichen Dinge – munter auf dem Nervensaft heraufsegeln werden, und ich kanns keinem wehren. Es ist mein Nutzen nicht, daß iedes solches Wesen seine Spil- und Schwerdtmagen, seinen weitläuftigen Anverwandten, seinen Namensvetter und seine blossen Wand- und Thürnachbarn hat – denn diese hält das Wesen alle an der Hand und bringt sie gleichgültig auch mit in den Kopf herein, so daß in wenigen Minuten der Kopf mit Wesen, die alle einander verwandt sind, dermaßen vollgepflanzt und geladen wird, daß ich nicht froh genug sein kann, keinen Raum einnehmen zu können. Die stärksten Philosophen können mir dabei nichts helfen, als daß sie diesen Ideen-*Nepotismus* eine Ideenassoziation benennen, und ohne Noth meine Arbeit nur noch mehr verdoppeln, aber nicht meine vielen Kenntnisse. Wenn inzwischen der Leser mit der Kälte, womit er diesen Aufsatz zu lesen angefangen, zu lesen fortfährt: so bring' ich ihms gar nicht bei, was das heiße, das ganze Universum besucht eine arme Seele und der Makro-

329 Die Vorrede zum *Siebenkäs* wird dieses Schreibprinzip des »Kettenschluß[es]« (I/2, 147), also des Sorites, wie es in den *Grönländischen Prozessen* formuliert und praktiziert wird, ins Bild eines »Bandwurm[s]« bringen, »in dem jedes Glied wieder ein eigner, privatisierender, idiopathischer Wurm ist« (I/2, 147, Anm. 1; vgl. zu dieser Stelle und ihrer programmatischen Dimension Müller 1996e, 82; Simon 2004b, 234).

> kosmus will sich durchaus auf den Mikrokosmus hinaufsetzen; der Leser sollte vielmehr in den seltensten Enthusiasmus von der Welt gerathen und sichs ein wenig vorzustellen wissen, wie viel abstrakte und fleischfarbene Wesen täglich in meinem Kopf einfliegen – als da sind nur z. B. Titel aus den Pandekten und Addreskalendern – dicta probantia und Epiphanius mit einer Kuppel von 80 bellenden Ketzern – alle Zäsarianer und Kurfürstenerianer und Fürstenerianer – große Lexika mit Billionen Wörtern aus eben so vielen Sprachen – Visitenblätter, die die Kardinaltugenden abgeben – Kardinallaster in Person – Nuntiia [sic!] und de latere – ia Päbste selbst – Spitzbuben, z. B. Nickellist – Scholasticker bei denen der Verstand und die Narrheit noch viel größer ist, als bei mir – Einfälle über die man lachen sollte – der Leser selbst und mein eigen Ich – mein zweites Ich, meine Frau, die noch dazu auch ausser meinem Kopfe neben mir existiert – einige Rechtwohlthaten – Hintere, die nicht einmal an einer medizäischen Venus sitzen – ganze lange Kollegien in corpore – ja sogar puncta salientia die noch nicht einmal das liebe Leben recht haben, und Tode, die es schon wieder verloren – – Wahrhaftig der Henker oder sein Knecht möchte da Seele sein und ein ausserordentlicher Gelehrter sollte weiter laufen, als ihn seine kalten Beine tragen. (II/2, 193–194)

Der um Verständnis werbende Satiriker zeichnet den Innenraum seines ›vollgepflanzten und geladenen‹ Kopfes als einen chaotisch wimmelnden Tummelplatz heterogener ›Wesen‹, Dinge und Worte, unter denen sich nicht zuletzt (aber auch nicht zuerst) ›der Leser‹ und das verdoppelte Ich des Autors, sowie einige Tugenden und Laster, mithin der Kernbestand der Satire, befinden. Unverkennbar handelt es sich beim idiosynkratischen Fundus der *inventio involuntaria*, die den gerade erwachten Satiriker befällt, um jenes überfüllte Repertorium der Sonderbarkeiten, als das sich Jean Pauls Exzerpte ausnehmen. Der Blick ins subjektinterne ›Arbeitshaus‹ des Satirikers reflektiert mithin einmal mehr die monströse Produktivität der witzigen *écriture-lecture*. Jene ›Fülle‹ (*ubertas*, *copia*, *abundantia*), die Baumgarten zur *prima cura* der Denkkunst erhoben hatte (Aesth. § 115), ist hier ins Ungeheure gesteigert.

eBei aller Nähe der evozierten Erwachens-Szene zur Programmatik einer auf der Schwelle zum Traum angesiedelten »écriture automatique«[330] zeigt sich diese satirische Selbstreflexion also zugleich unverkennbar jener ›barocken‹ Gelehrsamkeit verhaftet, die Jean Pauls saturierte Texte kennzeichnet:[331] Der Blick unter die

330 Lindner 1970, 50: »Dem von seinem Gehirn geplagten Autor haben sich die Sachbezeichnungen aus ihrem sprachlichen Wirklichkeitsbezug gelöst. Sie sind zwar nicht mitteilungsloses Material einer ›konkreten Poesie‹ geworden, wohl aber reduziert auf ihren Bedeutungshof, auf ihre metaphorische Verweisungspotenz, die der Autor auf einer fiktiven Gehirnbühne assoziativ agieren läßt.«

331 Dass hier also die Mechanik des gelehrten Witzes psychologisch mit dem traumartigen Zustand freien Assoziierens enggeführt wird, verdient eine besondere Anmerkung. Denn wie an dieser Stelle deutlich wird, erweist sich die von Schmidt-Hannisa konstruierte Dichotomie einer witzig-satirischen Schreibart einerseits und einer assoziativen Poiesis des Traums andererseits (Schmidt-Hannisa 2002) bei näherem Blick auf das Frühwerk als unhaltbar: Offensichtlich gehört gerade die phantastische Poiesis des Traums zur angestammten Topik des (Aber-)Witzes. Dass der

Gehirnschale des Autors, der uns hier eröffnet wird, zeigt den überfüllten Materialfundus einer schriftstellerischen Produktion, die sich nicht aus der sinnlichen Erfahrung der Welt, sondern aus der scheinbar wahllosen Lektüre unterschiedlichster Literatur speist. Die hybride Liste dessen, was da ›täglich in den Kopf einfliegt‹, versammelt nur zu deutlich die Früchte eines unersättlichen Schrifthungers: denk- und merkwürdige *loci,* ›Titel‹, ›dicta‹, ›Lexika‹ – kurz: das Inventar einer kuriosen, extensiver Belesenheit geschuldeten Privattopik. Nicht so sehr das denkende Subjekt als die dekontextualisierten Wissensbrocken einer ausschweifenden Lektüre erwachen zu einem gespenstischen Eigenleben. Was hier in karnevalesker Promiskuität zusammengewürfelt ist (Päpste neben Spitzbuben, Abstraktes und Konkretes, Geistliches und Weltliches, Organisches und Anorganisches, Lebendiges und Totes …), hat seinen ursprünglichen Funktionszusammenhang offensichtlich verloren. Die redenden Dinge überdauern als buchstäbliche *membra disiecta,* als ›Hintern‹ ohne zugehörige Körper, die, ihrer ursprünglichen organischen Einheit irreparabel verlustig, dem rekombinatorischen Sprachspiel anheimgegeben werden. In der Schilderung von Hasus' Kopfinnenraum haben die oben beschriebenen Produktionsbedingungen von Jean Pauls Satiren mithin ihre prägnante Reflexion.

An dieser Stelle lohnt sich ein kurzer Rückgriff auf jene Diätetik des Lesens, die ich an den Beginn der in Kap. III.1 skizzierten Rahmenbedingungen der *satura* im 18. Jahrhundert gestellt habe.[332] Das von Beneken plastisch beschriebene Problem übermäßigen Schriftkonsums, die verheerende ›Übersteigung‹ der ›Dauungskräfte‹, kommt in Hasus' Selbstdiagnose in seiner ganzen Tragweite zu Geltung: Wie Albrecht Koschorke herausgearbeitet hat, steht im Hintergrund der aufklärerischen Problematisierung geistiger Verfressenheit »die Vorstellung, daß von einer bestimmten Konsumptionsgeschwindigkeit an die Zeichen ihre Zeigefunktion, ihre Zuträgerschaft zu den bezeichneten Dingen verlieren.«[333] Vermögenstheoretisch ist diese Verselbständigung der Signifikanten als eine Machtübernahme der Phantasie zu begreifen:

> Das verständige Urteilsvermögen, das den Abgleich zwischen Zeichen und Sachen vornimmt, arbeitet träger und benötigt längere Zeit als die Einbildungskraft, die sich nur im Assoziationsraum der Zeichen aufhält und den Umweg der Realitätsprüfung erspart. Es ist diese urteilende

---

Traum und seine assoziationspsychologische Produktionsästhetik keineswegs das »ganz andere« zur Satire und ihrem gelehrten Witz darstellt (so auch, im Anschluss an Schmidt-Hannisa, Knörer 2007, 212), zeichnete sich bereits an der Beschreibung des »dichterische[n] Feuer[s]« (II/1, 381) in den *Grönländischen Prozessen* ab, und wird an Hasus' Selbstdarstellung abermals deutlich. Dass im Falle von Jean Pauls Schreiben die (mechanische) Kombinatorik des gelehrten Witzes mit dem psychologischen Prinzip der Assoziation konvergiert, betont auch Kilcher (2003, hier: 291–293).

332 Vgl. die Einleitung zu Kap. III.1.

333 Koschorke 2000, 128.

> Rückführung des Zeichens auf seinen Sachgehalt, die diätetisch als Verdauung umschrieben wird. Umgekehrt formuliert: in dem Maß, in dem die Einbildungskraft die Konsumption von Texten und Bildern beherrscht, wächst ein Überhang unverdauter und letztlich unverdaulicher Signifikanten heran, die sich wie ein Dickicht vor das natürlich Gegebene schieben.[334]

Gerade dieser Überschuss an ›unverdauten und letztlich unverdaulichen Signifikanten‹ ist Hasus' Zustand – und die Bedingung seiner Textproduktion. Die Selbstcharakteristik des Satirikers bringt die wuchernde Tendenz der einverleibten Inhalte deutlich zum Ausdruck. Die enorme Soziabilität der spontan zu Bewusstsein gebrachten ›Dinge‹ wurzelt offensichtlich in ihrer beredten, allegorischen Zeichenhaftigkeit. Mit den ›weitläufigen Anverwandten‹, ›Namensvettern‹ und ›bloßen Wand- und Thürnachbarn‹, die sich ihnen assoziieren, wird die ungeregelte Semiose solch redender Wortdinge präzise benannt. Deren Verknüpfungslogik umfasst die weitläufige (aber ursprünglich substantielle) genealogische Verbindung ebenso wie die unbegründete Homonymie und die metonymische Kontingenz.[335] Die Tropologie der Assoziation, die hier angedeutet ist, beschreibt dabei zugleich die elokutionären Verfahren des satirischen Witzes. Im unrestringierten ›Brainstorming‹ des Satirikers hat die hypertrophe Kopulationskunst des analogischen *ingenium* ihr psychologisches Fundament und Korrelat. Entsprechend gleichen die unter diesen Bedingungen produzierten Texte denn auch der von Hasus beschriebenen »Antichambre«, einem Vorraum des sich Einfindens (*inventio*), »worein die ganze Welt in Strömen zieht«, um sich promisk zu verschwistern und verschwägern (II/2, 193).[336] In der extremen Spannweite eines Kopfinhalts, der noch unbelebte

334 Koschorke 2000, 128.

335 Mit der »Ideenassoziation« ruft Hasus das psychologische Modell solcher *inventio* auf, allerdings nur, um es im selben Atemzug als tautologisch zu relativieren. Tatsächlich handelt es sich bei der assoziationspsychologischen Konzeption einer gleichzeitigen Aktivierung benachbarter Gehirnareale (›Nervenschwingungen‹) und der dadurch verursachten Verknüpfung von Gedanken um die anthropologische Theorie jener auf verwildernde Kombinatorik angelegten Schreibpraxis, die in Jean Pauls Exzerpten instituiert ist. Vgl. zur Assoziationspsychologie Loescher 2014, Kap. 2.2.2; Horn 2012.

336 Dieses Entsprechungsverhältnis zwischen der wild-assoziativen *inventio* und der Faktur der satirischen Texte wird in den *Teufelspapieren* an verschiedenen Stellen deutlich. So bekennt sich Hasus etwa an anderer Stelle entschieden zur radikalen Digressivität seines Schreibens, indem er sich zum Sklaven seines disparaten Stoffes erklärt: »Der bessere Autor gehe lieber gern ieder *Kabinetsordre* des stoischen Fatums nach, und mache sich mit Lust über iede Materie her, die ihm von ienem zu behandeln vorgeworfen wird, ohne (wie man bisher that,) mehr mit vergeblicher Ermüdung auf das von ihm selbst muthwillig auf dem Titel der Abhandlung aufgerichtete Ziel auszusein […]: dann werden Männer, die in der Sache einiges gethan haben, von selbst sagen: ›diese Abhandlung ist nichts anders als die erste *künstliche Wildnis* von Gedanken in Deutschland, und es braucht unsers Bedünkens keines Beweises, daß sie des Namens philosophischer Pandekten würdig ist, die wol aus 2000 Materien zusammengebracht sein mögen.‹« (II/2, 210)

puncta salientia ebenso enthält wie entlebte Schatten, spiegelt sich die charakteristische Polarität einer literarischen Produktion, die das vor der Formgebung liegende Chaos der *inventio* paradox in die hypertrophe assoziative Textur der ›Satiren‹ umschlagen lässt.

Blicken wir von hier aus noch einmal zurück, so fällt vor allem die Kontinuität der satirischen Selbstreflexion ins Auge: Der wimmelnde Kopfinnenraum, mit dem Hasus die an Wahnsinn grenzende Besinnungslosigkeit seiner literarischen Produktion entschuldigt, variiert unverkennbar die selbstsubversive Thematisierung der assoziativen Bilderflut, die uns in der frühen Satire *Über die Schriftstellerei* begegnet.[337] Dem in den *Grönländischen Prozessen* geschilderten, alkoholinduzierten ›Unsinn der Phantasie‹, in dem das Gedächtnis ›seine gestohlenen Schätze auswirft‹ (II/1, 381), entspricht die in den *Teufelspapieren* vielfach variierte Idee eines besinnungslosen, dem *furor* des Analogisierens hingegebenen Schreibens. Die Kontinuität der satirischen Selbstreflexion wird mithin gerade an der Thematisierung einer unkontrollierbaren Automatizität der wild-assoziativen *inventio* evident, welche die witzige Textproduktion in die Nähe des Wahnsinns rückt. Ich möchte dieser Leitmotivik des satirischen Frühwerks größtmöglichen Nachdruck verleihen: In der Topik des Wahnsinns deutet sich nämlich eine für das Verständnis von Jean Pauls satirischer Schreibart absolut zentrale Befreiung des Witzes von jeglicher Intentionalisierung an; eine Befreiung, die man als den Geburtsmoment dessen bezeichnen kann, was später unter dem Namen des Humors firmieren wird.

Um die wegweisende Bedeutung der satirischen Selbstreflexion zu fassen, muss hier ein kurzer Blick nach vorne geworfen werden. Tatsächlich nimmt die satirisch verzerrte Inspirationsszene der *Prozesse* nämlich nicht nur jene *inventio involuntaria* vorweg, mit der Hasus sein ›unbrauchbares‹ Schreiben begründet. Unverkennbar finden wir in der Beschreibung des »dichterische[n] Feuer[s]« (II/1, 381) zugleich die frühe Vorlage für den berühmten Passus über den »lyrisch-witzigen Zustand«, in dem in der *Vorschule der Ästhetik* das Lob des gelehrten Witzes gipfelt. Jean Paul schildert hier eine – kopfinterne – Schöpfungsszene im Zeichen des bacchantischen Rausches, die nur um die enthusiastische Affirmation verschieden ist von der Selbstreflexion des satirischen Witzes:

> Wenn […] der Geist sich ganz frei gemacht hat – wenn der Kopf nicht eine tote Polterkammer, sondern ein Polterabend der Brautnacht geworden – wenn eine Gemeinschaft der Ideen herrscht wie der Weiber in Platons Republik und alle sich zeugend verbinden – wenn zwar ein

337 In der »Stammutter einer Familie von Metaphern« und ihren »unähnlichen Kinder[n]«, die dann zu einer an ihren Schwänzen verbundenen »Mäusefamilie« mutiert (II/1, 381), ist denn auch deutlich jene unkontrollierte Ideenassoziation zu erkennen, die auch Hasus in Bildern der Verwandtschaft ausdrückt.

> Chaos da ist, aber darüber ein heiliger Geist, welcher schwebt, oder zuvor ein infusorisches, welches aber in der Nähe sehr gut gebildet ist und sich selber gut fortbildet und fortzeugt – wenn in dieser allgemeinen Auflösung, wie man sich den Jüngsten Tag außerhalb des Kopfs denkt, Sterne fallen, Menschen auferstehen und alles sich untereinandermischt, um etwas Neues zu gestalten – wenn dieser Dithyrambus des Witzes, welcher freilich nicht in einigen kargen Funken eines geschlagenen toten Kiesels, sondern im schimmernden Fort- und Überströmen einer warmen Gewitterwolke besteht, den Menschen mehr mit Licht als mit Gestalten füllt: dann ist ihm durch die allgemeine Gleichheit und Freiheit der Weg zur dichterischen und zur philosophischen Freiheit und Erfindung aufgetan […]. (I/5, 202)

Saturnalisch-karnevaleske Entfesselung, Promiskuität und Mesalliance charakterisieren die ins Ungeheuerliche tendierende Kreativität der witzigen »Findkunst« (I/5, 202). Damit wird deutlich: In den selbstreflexiven Satiren der *Grönländischen Prozesse*, der humoristischen Selbstdarstellung des Satirikers Hasus in den *Teufelspapieren* und den Paragraphen der *Vorschule* über den gelehrten Witz begegnet uns eine in ihrer Topik und Metaphorik erstaunlich konsistente Theorie der witzigen *inventio*, verstanden als eine Produktionsästhetik der De- und Neukomposition. Die *Vorschule* wird die aus solcher *inventio* resultierende »überfließende Darstellung« dem Humor zuordnen: Als ein »Jüngster Tag« wirft der »humoristische Dithyrambus« im wilden Taumel »die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos ineinander[]« (I/5, 139). In dieser Entfesselung gleicht der Humor nicht nur den »Narrenfeste[n]«, welche »Weltliches und Geistliches, Stände und Sitten umkehren, in der großen Gleichheit und Freiheit der Freude« (I/5, 132), sondern auch jenem »*Seelen-Schwindel*«, als den Jean Paul – mit seinem Lehrer Platner – den »Skeptizismus« beschreibt.[338] Dieser Hinweis auf das Entsprechungsverhältnis von Humor und Skeptizismus ist aufschlussreich. Denn es kehrt wieder in der berühmten Beschreibung des Witzes, die Jean Paul im IX. Programm der *Vorschule* gibt: »Der Witz«, heißt es dort »– das Anagramm der Natur – ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner […]; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird« (I/5, 201).[339] So gesehen, ist Humor nur ein anderer Name für jenen, die zerbröckelte Welt wild zusammenwürfelnden, Witz, dessen »gleichgültig[e]« (II/2, 193) Assoziationsfreude den Satiriker Hasus um den Verstand zu bringen droht. Die wahnsinnige Dimension der skeptizistisch grundierten Gleichgültigkeit, mit der im Witz die Dinge ineinander geworfen und assoziiert werden, kommt denn auch in der *Vorschule* deutlich zur Geltung. Auch dort führt die apokalyptische Chaotik

---

338 »Etwas zweites Ähnliches ist der Skeptizismus, welcher, wie ihn Platner auffaßt, entsteht, wenn der Geist sein Auge über die fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her hinbewegt; gleichsam ein Seelen-Schwindel, welcher *unsere* schnelle Bewegung plötzlich in die *fremde* der ganzen stehenden Welt umwandelt.« (I/5, 132)

339 Vgl. zur skeptischen Dimension des Witzes bereits Sprengel 1975, 232.

der humoristischen, »überfließende[n]« Darstellung Jean Paul direkt zum Befund einer »Angrenzung des Humors an den Wahnsinn« (I/5, 139).[340]

Wie die bisherigen Blicke ins satirische Frühwerk nahegelegt haben, hat die Suspension des Verstandes zugunsten einer wilden Semiose des analogischen *ingenium* hier ihren Ursprungsort. Die näheren Entstehungsbedingungen jener Anti-Poetik des entfesselten Witzes, die Jean Paul später als humoristisch von der strafenden Satire abgrenzen wird,[341] gilt es im Folgenden in den Blick zu nehmen. Um die charakteristische Bewegung zu fassen, in der sich Jean Pauls Satiren zum Humor *avant la lettre* mausern, muss die Aufmerksamkeit insbesondere auf den Übergang von der rhetorischen Ohnmacht der *Grönländischen Prozesse* zur parodistischen Selbstdarstellung der *Teufelspapiere* gerichtet werden.

3.3.4 Satyr, Teufel, Lucifer. Das närrische Prosimetrum des satirischen Witzes als humoristische Praxis des Frühwerks

Der bisherige Gang in das satirische Frühwerk hat gezeigt, dass das Etikett der ›Aufklärungssatire‹ der Verfassung dieser Texte nicht gerecht wird: Weil Jean Pauls Satiren in erster Linie saturierte Texte sind, das heißt: weil in ihnen der kuriose Witz eines hypertrophen Exzerptefundus seinen ungehemmten Entfaltungsort findet und die Texte zu einer ständigen *reflexio* zwingt, sind diese Satiren in einer destruktiven Selbstobstruktion gefangen. Wenn es nun darum geht, die weitere Entwicklung des Frühwerks nachzuzeichnen, ist insbesondere die Selbstinszenierung des Satirikers ins Auge zu fassen.

In einem langen Brief an den Mentor Vogel aus dem Frühjahr 1783 hat der frischgebackene Autor der *Grönländischen Prozesse* seine satirische Autorschaft, das heißt vor allem seine problematische *simile*-Manie, auf äußerst aufschlussreiche Weise thematisiert. Sein »Buch«, so schreibt Jean Paul, sei »mit Gleichnissen [...] überladen«:

> Ich könte aus demselben one Mühe ein Regiment von 600 Gleichnissen ausheben, und mein Satir kommandirt mit seiner Geissel lauter Gedanken, von denen ieder sich mit einem Bilde schlept, wie in den persischen Lagern ieder Soldat eine Hure, und der König soviel Huren als Soldaten mit sich fürt. [...] — Wie ich doch radotire! Ich kan meine Feler nicht einmal so lange

340 Es ist dies die Stelle, die im oben zitierten Diktum mündet, der Humor sei, »wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.–« (I/5, 194)

341 Vgl. den § 29 der *Vorschule* (I/5, 115–119); wie wenig die dortige Differenzierung von Satire und Komus auf Jean Pauls literarische Praxis zutrifft, hat Bergengruen (2003b, 7) festgehalten.

> ablegen, als ich sie tadle. — […] Dies ist gewis, wenn das Buch eine schlechte Satire auf andre ist, so ist es die beste auf mich.[342]

In dieser Selbstcharakteristik findet das hypertrophe Schreiben, der ›radotierende‹, sich selbst subvertierende Aberwitz der exzerptbasierten Gleichnisproduktion, sein Inbild in der Figur des Satyrs. Er ist gleichsam die Verkörperung jenes entfesselten analogischen *ingenium*, das für die hybride Textur der Jean Paul'schen Satiren verantwortlich zeichnet. Das Pseudonym »Hasus«, unter dem der Satiriker in der zweiten Sammlung erscheint, begegnet uns vor diesem Hintergrund als die verniedlichte Maske der Sprunghaftigkeit, die dem bocksfüßigen Satyr eigen ist. Indes vermerkt schon der *Beschlus* der *Grönländischen Prozesse*: »Freilich mahlt der Heide den Satir eben so, wie der Christ den Teufel mahlt […]« (II/1, 480). Als »Archetyp« des sprunghaften, enthemmten Satirikers wird der Satyr demnach von Anfang an mit dem Leibhaftigen selbst gleichgesetzt.[343]

Diese Konvergenz von Satyr und Teufel als Personifikationen des zügellosen Witzes ist für den Blick, den ich hier auf das Jean Paul'sche Frühwerk eröffnen möchte, absolut einschlägig. Wie sich an diesem Punkt abzeichnet, haben wir es bei der Satiriker-*persona* der *Teufelspapiere* mit einer zur personalen Instanz gereiften Reflexionsfigur jenes selbstsubversiven Witzes zu tun, dem sich bereits die frühsten Satiren Jean Pauls verschreiben. Was also zuvor ein problematisches Implikat der in den *Grönländischen Prozessen* demonstrierten Gelehrsamkeit war, gewinnt mit der zweiten Satirensammlung das schizophrene Profil einer wahnhaften, besessenen Autorschaft. Dass dieser Wahn, die Besinnungslosigkeit des Autors, ihre Wurzeln in der charakteristischen Hypertrophie des Exzerpte-Fundus hat, aus dem sich die satirischen Texte speisen, daran lässt die Selbstdarstellung des hasischen Kopfinnenraums keine Zweifel. An ihr zeigt sich: Bei der ostentativ herausgekehrten Unzurechnungsfähigkeit des Autors Hasus handelt es sich um »Aberwitz« im präzisen Sinne, um eine »Thorheit, welche aus allzu vielem Wissen entstehet«.[344] Seinen charakteristischen Ausdruck findet der diabolische Aberwitz, wie ihn die Hasus-Figur in den *Teufelspapieren* verkörpert, bereits in den 1786 entstandenen *Wahnsinnigen Sprüngen, wodurch ich mich und den Leser einzuschläfern trachte* (II/2, 45–52). Auf sie muss hier ein näherer Blick geworfen werden.

342 Brief vom 20. Februar 1783 (HKA III/1, 55–56, 58).
343 Dies bemerkt auch Lindner 1976, 89.
344 Adelung Bd. 1 1774, Sp. 32.

3.3.4.1 Wahnsinnige Sprünge

Das Stück aus den unveröffentlicht gebliebenen *Scherzen in Quart* präsentiert eine wilde und unverbundene Sammlung von witzigen Einfällen; »Sprünge«, die, wie es heißt, »in der That nichts als abgerissene Satiren sind« (II/2, 47),[345] die aber in ihrer Abgerissenheit und Häufung nurmehr dazu dienen, ›Leser‹ und Autor an den Rand des Wahnsinns, d. h. in den Zwischenbereich zwischen Wachen und Schlaf zu bringen. So erklärt der Satiriker, der in den *Scherzen* bereits unter dem Namen Hasus auftritt:

> Zuweilen schläfere ich mich ein, indem ich alle meine Denkkräfte auf Eine unbedeutende oder sinlose Idee einschränke und hinhefte und ich erinnere mich, daß ich mich einmal durch die Betrachtung eines lateinischen M in Schlummer brachte, das so gros war wie ich und auf dem ich wie ein Närrischer auf und niedersprang. Indessen schlug das Hüpfen der Ideen alzeit am besten an. Denn da der Traum der Übergang vom Wachen in den Schlaf und wieder von diesem in ienes ist, das heisset, da wir vor dem Einschlafen rasen müssen: so ist es natürlich, daß ein unbändiges Springen unter den Ideen herum, das uns dem Zustande der Raserei näher bringt, uns zugleich in den des Schlafes versezet. Ich wil daher dem Leser erstlich mit dem Wahnsin aufwarten, womit ich mich einschläfere, und das um so lieber, weil – denn ich wolte oft die Scheidewand zwischen Raserei und Laune in Augenschein nehmen, habe aber niemals eine angetroffen – etwas Rasendes selten ohne alle Laune ist. Der Zusammenhang mangelt folgendem Unsin also völlig […]. (II/2, 45–46)

Für die hier zu beschreibende Entwicklung des satirischen Frühwerks sind die *Wahnsinnigen Sprünge* von zentraler Bedeutung. Nur zu deutlich hat sich solcherlei ›Satire‹ von jeglicher didaktischen Funktionalisierung emanzipiert. Stattdessen zelebriert dieser Text den bereits aus den *Grönländischen Prozessen* vertrauten, entfesselten Witz als einen künstlichen Wahnsinn, eine zwischen Traum und Narrheit changierende *ars delirandi*. Wilhelm Schmidt-Biggemann hat in dieser »Form purer, durch keine Sinnprätention mehr vorgefaßter Assoziation« das beredte Zeugnis jener intellektuellen Krise erkannt, die den Satiriker Jean Paul im Laufe der 80er Jahre ereile.[346] Demnach zeugen die *Wahnsinnigen Sprünge* vom Verlust eines »sicheren« metaphysisch-moralischen »Bezugsrahmens«, vor dessen Hintergrund sich satirisch Kritik an den Zuständen üben ließe.[347] So problematisch es vor dem Hintergrund des hier eröffneten Blickes auf die *Grönländischen Prozesse* scheint,

---

345 Diese Charakteristik der *Sprünge* erinnert unweigerlich an die oben beleuchteten Satirehefte, aus denen Jean Paul zeitlebens seine Texte schöpfte. Birgit Sick hat auf eine Briefstelle aufmerksam gemacht, an der Jean Paul das Konvolut als die »vielen Bände[] blos entworfner Satiren« beschreibt, die er zuhause verwahre (HKA III/1, 314; Sick 2006, 54).

346 Schmidt-Biggemann II/4, 283.

347 Schmidt-Biggemann II/4, 283.

Jean Pauls erste Satirensammlung dem aufklärerischen Modell der »Straf- und Stachelschrift« zuzuschlagen, bei der »wegen der Sicherheit des Maßstabs, allemal klar [ist], was und wer gemeint ist«,[348] so unzweifelhaft scheint es angesichts der *Sprünge*, dass mit den *Scherzen in Quart* die »Selbstaufhebung«[349] der Satire zum *state of the art* von Jean Pauls literarischer Produktion erhoben wird. Dabei steht diese Selbstaufhebung im Zeichen jener radikalen Reflexivität, die in den theoretischen Überlegungen dieses Buches zum Charakteristikum der satirischen Schreibart erhoben wurden: Nicht nur wird mit den schon im Titel programmatisch angekündigten *Wahnsinnigen Sprüngen* die »unzusammenhängende Schreibart« thematisiert, für deren Sprunghaftigkeit sich schon der namenlose Satiriker der *Grönländischen Prozesse* rechtfertigen musste (II/1, 473; s. o.). Der erste, paradigmatische Gedanke, der in den *Sprüngen* präsentiert wird, besteht in nichts anderem als ebendieser sinnbefreiten Springbewegung, und liefert damit das metapoetische Inbild für das darauffolgende »Hüpfen der Ideen« (II/2, 45).[350]

Gerade in der markierten Entfesselung des satirischen Witzes zum selbstsubversiven Aberwitz antizipieren die *Wahnsinnigen Sprünge* die Welthaltung eines Humors, für den es, um die *Vorschule* zu zitieren, »keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt« gibt (I/5, 125), von der sich auch der Humorist nicht ausnehmen kann. Für die Genese dieses Humors aus und in den frühen Satiren sind die *Scherze in Quart* mithin ein einschlägiges Dokument. Bedeutend ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Prominenz der Satiriker-Figur. Wie aus der oben zitierten Einleitung deutlich wird, steht der zur Schau getragene rhetorische Aberwitz im Zeichen einer närrischen Subjektivität:[351] Das Autor-Ich des Satirikers, das sich hier in den Vordergrund drängt, gibt sich durch seine hervorgekehrte Raserei im selben Moment der Lächerlichkeit preis. Gerade für die *Sprünge* gilt somit die treffende, aber wenig beachtete Feststellung Lindners, die »auktoriale Selbstdarstellung« der Satiriker-Figur in den Texten der späteren 1780er Jahre verleihe diesen »die Züge der Selbstsatire. Hier hat jenes parodistische [sic!] Heraustreten des Ichs seinen Ursprung, das Jean Paul später als Grundlage

348 Schmidt-Biggemann II/4, 282–283.

349 Schmidt-Biggemann II/4, 282.

350 Wir haben es hier mit einem beispielhaften Fall jener radikalen Selbstbezüglichkeit der satirischen Schreibart zu tun, die sich – freilich unter anderen Vorzeichen – bereits an den Texten der römischen Satiriker beobachten ließ: Wie bei Horaz das ubiquitäre Wortspiel mit der Frage, was genug sei (*satis est*) als eine fortgesetzte Selbstverständigung der ›Sättigungspoesie‹ (*satura*) lesbar wurde, begegnen uns die *Wahnsinnigen Sprünge* des Satirikers als eine einzige Selbstinszenierung des aberwitzigen Satyrs, auf den sich dieses kapriziöse Schreiben zurückführt.

351 Auf die Entwicklung dieser närrischen Subjektivität hat Lindner 1976, hier: 419–422 berechtigten Nachdruck gelegt.

seiner ›humoristischen Subjektivität‹ definiert.«[352] ›Hier‹, das heißt in der Depotenzierung eines Satirikers, der sich in seiner närrischen Sprunghaftigkeit selbst als lächerlich begreift. Im inszenierten Wahnsinn der *Sprünge* deutet sich mithin ein Bewusstsein für die Ohnmacht des Satirikers an, das für die Spezifik von Jean Pauls Humor – den die *Vorschule* wie gesehen als eine kynische Raserei (I/5, 140) konzipiert – absolut einschlägig ist.

Indem die *Sprünge* den Aberwitz des Satirikers als eine Form des Wahnsinns präsentieren, weisen sie nicht nur voraus auf die närrische Selbstdarstellung des hasischen Kopfinnenraums in den *Teufelspapieren*. Mit der Topik des Wahnsinns gewinnt hier zugleich das Janusgesicht des Jean Paul'schen Humors, der das Lachen des Demokrit mit dem Weinen des Heraklit paradox verbindet, sein charakteristisches Profil. Eine Kostprobe aus dem witzigen Hüpfen der Ideen macht dies deutlich:

> … Denk' ich aber der Sache weiter nach, so find' ich, daß der Mensch das beste schlechte Ding auf dem grossen Rund der Welt ist und daß bei ihm und bei den Noten in der Musik bald der *Kopf* bald der *Schwanz* oben ist und die Oberhand hat … glüklich sind die *feurigen* Damen am Hofe, desgleichen die unglüklichen Kastraten, die die *Elektrizitätsträger* der feurigen Damen sind … wie denn auch die schönsten und schimmerndsten Laster bis auf den Faden abgenuzte Sontagskleider sind, die ieder Nar iezt alle Tage trägt … […] Man säume aber nicht und werfe der Welt Staub in die Augen, der König *Goldstaub*, der Rektor *Schulstaub*, der Poet *Federstaub* von seinen Flügeln und die schöne Dame und Blume *Blumenstaub*, so wird alles wol gehen … Daher kan ich nur wenig und schlechte Wolle von dem gegenwärtigen Leben scheren und mus mich ganz und gar an den herlichen *Fetschwanz* desselben, an das künftige Leben, halten … Und so wird man oft im grösten Spasse traurig und denkt nach und weint ohne Bedenken und greift nach einem *Betaufhelfer*, an dem man sich aus dem elenden Bette dieses Lebens schwinge in eine hellere Welt, wo man glüklich und verständig ist … Swifts Raserei ist ia die beste Tragödie und ich werde von ihr zu tief berührt … (II/2, 46–47)

Zuallererst zeigt sich hier, dass Hasus' Sprünge die »unzusammenhängende Schreibart« (II/1, 473), zu der sich der anonyme Autor der *Grönländischen Prozesse* bekannte, ins Extrem treiben. Der erklärten Zusammenhangslosigkeit dieses ›Unsinns‹ (II/2, 46) korrespondiert eine Textualität, die sich der assoziativen Kraft der Worte verdankt: Wie sich an den Kursivierungen ablesen lässt, springt der Witz in einem fort variierend und permutierend von Wort zu Wort, um unrestringiert alles mit allem zu verbinden. Es geht mir hier jedoch weniger um die dissoziative Assoziationskunst, die hier zur Darstellung kommt,[353] als um die prekäre Verfassung dieser ›Laune‹. Wie sich an der zitierten Passage nachvollziehen lässt, ver-

352 Lindner 1976, 422.

353 Unter dem Aspekt der Assoziationspsychologie hat Horn 2012, 68–72 die Passage beleuchtet.

bindet sich mit dem Wahnsinn des Satirikers auch der stets drohende, jähe Sturz des übermütig springenden Witzes in den Abgrund der Sinnlosigkeit.[354] In der tief berührten Evokation einer ›helleren Welt‹ jenseits des irdischen Lebens zeigt der melancholische Satiriker – für einen Moment – empfindsame Züge. Dass dieses Doppelgesicht in der Figur des Satirikers angelegt ist, deuten bereits die *Grönländischen Prozesse* an, wenn sie die bereits erwähnte Gleichsetzung des Satyrs mit dem Teufel noch weiterführen. Der gesamte, zuvor nur unvollständig zitierte Satz lautet nämlich: »Freilich mahlt der Heide den Satir eben so, wie der Christ den Teufel mahlt; aber das Gebetbuch giebt auch dem Teufel den schönen Namen Lucifer, den Zizero dem Morgenstern giebt.« (II/1, 480) Als ›Lichtbringer‹[355] wird der witzige *diabolus* hier zuletzt zum Morgenstern, mithin zum ambivalenten Symbol jener nach überirdischem Licht sich sehnenden Empfindsamkeit, der Jean Paul im *Hesperus* ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Viktor, der zwischen Humor und Empfindsamkeit hin und hergerissene Protagonist des Romans, verkörpert diese polare Ambivalenz.[356] Dass Viktors »Natur« ihn ungeachtet »seines inneren Menschen voll Tränen« zwingt, »satirische und andere Hasensprünge zu machen« (I/1, 545) lässt ihn nur zu deutlich als Wiedergänger des aberwitzigen Hasus erscheinen.[357] Satirische »Hasensprünge« (I/5, 1025) macht im *Hesperus* indes nicht nur der empfindsame Humorist Viktor, sondern auch der Beschreiber seiner Biographie, »Jean Paul«, der sich dafür eigens ›Schalttage‹ zwischen den biographischen ›Hundsposttagen‹ ausgehandelt hatte. In dieser Hasensprunghaftigkeit des Erzählers setzt sich das satirische Schreiben des Frühwerks unverhohlen in die Romane fort. Auf ein besonders sprechendes Beispiel eines solchen witzig-sprunghaften Intermezzos im

354 Einen in ebendiesem Sinne genuin satirisch-humoristischer Moment bildet das Ende der Satire, die den *Sprüngen* unmittelbar vorausgeht. In der Abhandlung über *Die verschiedenen Gesichtspunkte, woraus der Teufel, der Tod und der Maler die Welt ansehen* heißt es zuletzt (II/2, 45): »Da er [der Maler] endlich diese Welt eine camera obscura einer bessern nent, aus welcher leztern sich einige verkleinerte Bilder in die unsrige verlaufen haben: so mus ich wol folgern, daß der Mensch kein Mikrokosmus, nicht einmal ein Mikrovestis (wie doch Swift sagt) sondern ein blosses Miniatürbild und ein fliegender Schatten ist; allein das macht mich so traurig, daß ich nicht länger fortfahren kan, zu scherzen.«

355 Die in den *Prozessen* vorgenommene Übersetzung des Teufels in einen ›Lichtbringer‹ ist zugleich von einiger erkenntnistheoretischer Abgründigkeit; kennzeichnet sie doch die – aufklärerische – Illumination des Denkens durch die Figuren des Witzes, den »Lichtzuwachs« (I/5, 173), denen die analogischen Figuren bei Baumgarten ihre Dignität verdankten, als Teufelswerk.

356 Vgl. zur Charakterkonzeption des *Hesperus Bergengruen* 2003b, 95–101, 2010, 45–46.

357 Wie sich der von Barbara Hunfeld besorgten historisch-kritischen Ausgabe entnehmen lässt, lautete die Stelle in der ersten Version »zwang ihn seine Natur allemal im Anfange zu satyrisiren und zu haseliren« (HKA I,1, 127), was die Verbindung zu Hasus' Bockssprüngen noch deutlicher hervortreten lässt.

Hesperus möchte ich an dieser Stelle einen Blick werfen. Im 32. Kapitel lässt Jean Paul eine lange Reihe unverbunden aneinandergereihter, in Konditionalsätzen vorgetragener Gedankensprünge[358] auf eine äußerst vielsagende Weise ins Leere laufen:

> endlich muß ich sagen (wenigstens kann ichs), wenn sechstens wahrer Zusammenhang, strenge Paragraphen-Verkettung vielleicht die größte Zierde und Seele der *ungebundnen* Rede ist, die aber einem *gebundnen* Klaviere gleicht, und wenn daher der Verstand, wie eine epische Handlung, am Ende der (rhetorischen und der Zeit-)Periode anfangen muß, weil sonst gar keiner dawäre:. – Es wird aber auch keiner mehr kommen.– Aber jene vier Punkte sehen wie die Hasenfährte im Schnee aus.– Kurz: der Spitzhund, unser biographischer Handlanger und Spediteur, liegt schon unter dem Tische und hat einige elysische Felder und Himmelreiche abgeladen.– Da ich ohnehin im obigen nicht ganz wußte, was ich haben wollte (ich will nicht gesund vor dem Publikum sitzen, wenn ichs gewußt): so erwies mir der Hund einen wahren Liebedienst, daß er dem Perioden den Nachsatz-Schwanz sozusagen gar abbiß. Es war ohnehin mein Plan, bloß so lange Hasensprünge zu machen in einem ellenlangen Perioden, bis der Hund mir die Angst über die Zweifelhaftigkeit der Pfingstreise benommen hätte.– (I/1, 1024–1025)

Deutlich zeigt sich hier, wie einschlägig die wahnsinnigen Sprünge des Satirikers Hasus für das Schreiben jenes »Jean Paul« sind, in dem man einen vom Satiriker zum empfindsamen Romancier bekehrten Erzähler hat erkennen wollen: Nicht nur praktiziert Jean Paul im Roman dieselben besinnungs- und ziellosen »Hasensprünge« wie Hasus' *ars delirandi*.[359] Wie der Beginn der zitierten Passage – also das Ende der vorgeführten Gedankensprünge – zeigt, folgt der wilde Witz dieser Digression einer Programmatik der *un/ gebundnen* Rede: einer Prosa, deren ›Zusammenhang‹ und ›strenge Paragraphen-Verkettung‹ ihr Modell in einem ›gebundnen‹ Klavier, also einem Instrument hat, bei dem eine Taste zugleich mehrere Saiten aktiviert.[360] Der Vergleich ist sprechend: Was demnach äußerlich nach wohlgeord-

358 I/1, 1024: »wenn erstlich *Bellarmin* (der katholische Vorfechter und Kontradiktor) behauptet, jeder Mensch sei sein eigner Erlöser – woraus meines Erachtens folgt, daß er auch seine eigne Eva und Schlange für seinen antiken Adam ist – wenn zweitens die Feder eines außerordentlich guten Autors eine Lichtputze der Wahrheit ist […]« usw.

359 Auch hier zeigt der Blick in die HKA den Bezug zu Hasus' närrischem Witz noch deutlicher, wo an der entsprechenden Stelle statt von den Hasensprüngen von der Absicht die Rede ist »zu narriren und haselieren« (HKA I,1, 115).

360 Tatsächlich handelt es sich beim evozierten »gebundenen« Tasteninstrument genau genommen um ein Clavichord (vgl. den Eintrag von Huber im Österreichischen Musiklexikon, Huber 2003). Dass die gleichzeitig angeschlagenen Saiten des Instruments das metaphorische Paradigma der Assoziationspsychologie als einer Lehre von verbundenen Nervenschwingungen darstellen, dürfte auf der Hand liegen.

neter Reihung, nach unverbundener Parataxe aussieht (Tasten, Paragraphen), birgt im Hintergrund eine Verflochtenheit, in der das einzelne Element als Knoten- oder Triggerpunkt textueller Verbindungen fungiert. Abermals scheint hier die Idee eines Schreibens auf, dessen scheinbare Unverbundenheit nur die Kehrseite einer dichten Textualität ist. Darin, dass der hasenspringende Jean Paul diese Textualität als die ›Seele‹ der ungebundenen Rede bezeichnet, deutet sich zugleich die anthropologische Valenz dieses Schreibens an.

Kennzeichnend ist dabei nicht nur der anthropologische Experimentalcharakter einer Prosa, deren un/ gebundener Witz Sinnproduktion unter den Bedingungen schierer Kontingenz inszeniert, sondern auch die subversive Reflexivität, von der die zitierte Passage zeugt: Nicht anders als bei Hasus tendieren die Sprünge unweigerlich zu einer reflexiven Rückwendung auf sich selbst, die das (aber-)witzig Verbundene in einer destruktiven Volte dem Zerfall anheimgibt: Mit der ostentativen Aposiopese am verfrühten Ende des letzten Gedankens bricht das selbstreflexiv auf die ›(Un-)Gebundenheit‹ der witzigen Prosa zurückgewendete Syntagma in sich zusammen. Indem Jean Paul die Aufmerksamkeit an dieser Stelle auf die Materialität der Satzzeichen lenkt, lässt er die sprachliche Komposition in die sinnlosen Schriftzeichen zerfallen, aus denen sie besteht. In der graphischen »Hasenspur« des Satzabbruchs (»:.«) hat sich jenes subversive Bewusstsein für die materielle Bedingtheit des Sinns in den Text eingeschrieben, das Jean Pauls witzigem Schreiben – als einem anthropologischen Experiment – so eigen ist.

Aufschlussreich an der Passage des *Hesperus* ist aber nicht nur diese Signatur des witzigen Hasenstils, sondern auch der Fortgang des abgebrochenen Springens. Aus der abgründigen Sinnlosigkeit des Springens und Sprechens, der sich auch der Satiriker Hasus ausgesetzt sah, rettet sich der Erzähler in die »elysische[n] Felder und Himmelreiche« (I/1, 1025) der vom Hund herangetragenen Lebensbeschreibung. Deutlich ist damit die Prekarität der empfindsamen Schwelgereien markiert, für die der *Hesperus* und sein Autor berühmt geworden sind. Diese Empfindsamkeit, so zeigt sich hier, ist nichts anderes als ein Aufschub der skeptischen Melancholie, in der der springende Witz seinen Un- und Abgrund hat.[361] Dass der Erzähler an der

361 Und so ist denn auch Jean Pauls empfindsamen Schilderungen eine knirschende Heterogonie der Metaphern eingeschrieben, mit der der Text auf seine sprachliche Gemachtheit verweist. So etwa auf der besagten, sehnlich erwarteten ›Pfingstreise‹, wo der Erzähler Viktors Naturerlebnis mit einer ins Katachrestische abdriftenden Allegorie beschreibt: »Da er [Viktor] draußen am Rosmarin abblattete: so öffnete die aufgehende Sonne das Ventile des Windes, und dann fingen, von ihm angeweht, alle Register der großen Wesen-Orgel zu gehen an, und vor seinem Ohre wogte der Tremulant der Bäche, schrie das Flötenwerk der Vögel und brauste das zweiunddreißigfüßige Pedalregister der Waldungen.« (I/1, 1047) Die geschilderte Beseelung der umgebenden Natur durch den Hauch des Windes wird von der Mechanizität der Orgelwerk-Metapher konterkariert. An der

zitierten Stelle des *Hesperus* keinen Hehl daraus macht, dass seine ›Hasensprünge‹ *de facto* dazu dienen, eine »Angst« von sich abzuhalten, weist zurück auf den nur scheinbar vergnüglichen Aberwitz des Hasus.

Kehren wir also zurück zu den *Wahnsinnigen Sprüngen*: Bestürzung und tiefe Trauer, so zeigt des Satirikers melancholische Anwandlung, ist die Kehrseite der übermütigen Bockssprünge. Der mit den Dingen gleichgültig umspringende Aberwitz betreibt mithin ein Divertissement im ambivalenten Sinne: eine Unterhaltung, die zugleich ein performiertes Ablenken und Abwenden (*divertere*) von der gähnenden Leere ist. Mit »Swifts Raserei«, dem (realen) Wahnsinn des großen englischen Satirikers, evozieren die *Scherze in Quart* das historische Vorbild für jene »Angrenzung des Humors an den Wahnsinn« (I/5, 139), von der in der *Vorschule* die Rede ist.[362] Ausgestaltet hat Jean Paul diese psychische Gefährdung des Humoristen im tragischen Fall des Bibliothekars Schoppe, der im *Titan* über seiner parodistischen Wörtlichnahme der idealistischen Reflexionsphilosophie dem Wahnsinn anheimfällt.[363] Es handelt sich bei dieser in Ernst umschlagenden Raserei um ein Sinnbild des humoristischen *iocoserium*, eines Lachens, das vom schmerzverzerrten Leiden an der verrückten Welt nicht zu unterscheiden ist.

Die »Angrenzung des Humors an den Wahnsinn« hat in den *Scherzen in Quart* indes nicht nur ihr frühes literarisches Zeugnis, sie findet hier auch eine für Jean Pauls Schreiben programmatische Reflexion. Wie aus dem Titel der *Sprünge* ebenso wie den einleitenden Worten des Satirikers hervorgeht, situiert sich der vorgeführte

---

allegorischen Faktur des Syntagmas wird deutlich: Auch Jean Pauls empfindsames Schreiben praktiziert eine forcierte, aus der schieren Notwendigkeit einer ansonsten sinnlosen Welt geborene Sinnproduktion (vgl. zu dieser *conditio* von Jean Pauls Schreiben am Beispiel der *Rede des toten Christus* Wirtz 1998). Das Orgelwerk der zitierten Passage ist also zugleich die Allegorie der beseelenden Metapher, deren mechanisch generiertem Hauch (Ventile) sich der bedeutsame Zusammenhang der Wesen verdankt. Darin, dass sie diese sprachliche Bedingtheit zu keinem Zeitpunkt vergessen lassen, sind die empfindsamen Passagen im Kern den Texturen des satirischen Witzes verwandt. Man kann die Frage nach der Alternative von Satire und Empfindsamkeit vor diesem Hintergrund perspektivieren: Empfindsamkeit ist die positive Illusion einer irdischen Transzendenzerfahrung, ein vollkommen ungehemmtes Überströmen, das seine literarische Bedingung im Durchsichtigwerden des sprachlichen Mediums hat. Satire hingegen verweigert dieses Durchsichtigwerden, sie richtet sich vielmehr, in kynischem Impetus, auf die irreduzible Obstruktion aller Transzendenz durch die Körperlichkeit (der Existenz, des sprachlichen Mediums). Ihre irdische ›Ewigkeit‹ besteht in der Unersättlichkeit, mit der diese Obstruktion inszeniert wird.

362 Der § 32 der *Vorschule* beruft sich denn auch explizit auf Swift: »Vive la Bagatelle, ruft erhaben der halbwahnsinnige Swift, der zuletzt schlechte Sachen am liebsten las und machte, weil ihm in diesem Hohlspiegel die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee am meisten zerrissen erschien und er im schlechten Buche, das er las, ja schrieb, dasjenige genoß, welches er sich dachte.« (I/5, 125; vgl. zu dieser humoristischen Rezeptionsästhetik Dembeck 2007, 344).

363 Vgl. dazu Bergengruen 2003b, 200–212.

Aberwitz auf einer psychologischen Schwelle, am »Übergang vom Wachen in den Schlaf« (II/2, 45). Die satirische *ars delirandi* fingiert mit ihrer wilden Assoziation einen traumanalogen Zustand der ausgesetzten *ratio*. Dieser (protohumoristische) inszenierte ›Unsinn‹ (*amentia*) erfährt in den *Scherzen in Quart* eine im engeren Sinne poetologische Reflexion. Im X. Stück, am *Ende der dritten Zusammenkunft*, gibt der Satiriker seinen Lesern neben anderen auch den folgenden »Gedanken auf den Weg«: »Das Wachen ist die Prose, der Traum die fliegende Poesie des Lebens; und die Narheit ist die poetische Prose.« (II/2, 82) Die ›poetische Prose der Narrheit‹ benennt präzise jenen ambivalenten Schwellenraum zwischen Wachzustand und Schlaf, in dem sich die *Wahnsinnigen Sprünge* situierten. Mit diesem Apperçu wird der entfesselte Witz dieser Satire mithin als ein Prosimetrum lesbar, als eine Schreibweise, die in einer ständigen Oszillationsbewegung vom Wachen zum Traum und wieder zurück die inexistente »Scheidewand zwischen Raserei und Laune« (II/2, 46) überspringt, resp. auf ihr den Bockstanz der Narrheit tanzt.

Ich möchte noch einmal an den prägnanten ersten ›Gedankensprung‹ oder vielmehr ›Sprunggedanken‹ des aberwitzigen Satirikers erinnern: Dass Hasus auf einem mannshohen »lateinischen M« auf und niederhüpft, gewinnt vor dem Hintergrund der soeben zitierten Bestimmung der Narrheit an metapoetischer Prägnanz: Der Buchstabe M bildet die Mitte des Alphabets, wobei diese ambige Position von der ikonischen Symmetrie des lateinischen Graphems zusätzlich unterstrichen wird. Mit etwas Lust an der Spekulation lässt sich der Hinweis auf die lateinische Schrift sogar als Anspielung auf die Etymologie der lateinischen *elementa* (Buchstaben, Elemente) lesen, die man auf die zentrale Zeichenfolge LMN zurückgeführt hat. In diesem Sinne verdichtet sich im ersten Gedanken des Satirikers nicht zuletzt ein Bewusstsein für den Schriftcharakter, für die Buchstäblichkeit der satirischen Welt. Hasus hüpft mithin auf dem Unentschiedenheitspunkt eines Kosmos auf der Stelle, der aus nichts anderem besteht als dekontextualisierten, ihres Sinnes verlustigen Schriftpartikeln (*elementa*). Die prekäre Sinngebung des Sinnlosen, die Jean Pauls witzige, Wörter hin und herwürfelnde, *inventio* praktiziert, hat hier ein prägnantes Inbild. Gerade in seinem unruhigen Verharren auf der Schwelle figuriert der hüpfende Satiriker die poetische Prose der Narrheit.[364] Mit diesen närrischen Bockssprüngen finden wir in den *Scherzen in Quart* zugleich jene dionysisch inspirierte Programmatik begründet, mit der Jean Paul durch sein gesamtes Werk hindurch

364 Dieses Prosimetrum nimmt zugleich das Portrait des »atomistische[n]« Witzes vorweg, das Jean Paul im IX. Programm der *Vorschule* zeichnet: Der Witz, heißt es dort, »stellt zwischen die Poesie, welche sich und etwas darstellen will, Empfindung und Gestalt, und zwischen die Philosophie, die ewig ein Objekt und Reales sucht und nicht ihr bloßes Suchen, sich in die Mitte und will nichts als sich und spielt ums Spiel« (I/5, 201)

seine witzigen Exzesse, die »Sprünge mit seinem ererbten Bocksfuße« (I/4, 360–361) legitimiert.

Tatsächlich kann man also sagen, dass in den *Wahnsinnigen Sprüngen* Jean Pauls aberwitzige Autorschaft ihr bis ins Spätwerk beibehaltenes Satyr-Profil annimmt. Wenn es nun darum geht, die Umstände jenes vielbesprochenen Übergangs von den frühen Satiren zum ›epischen‹ Erzählen näher zu fassen, verdient ein Aspekt der *Wahnsinnigen Sprünge* besondere Beachtung: Auch dieser Text kann (und will) die Tatsache nicht verbergen, dass hier mit den prosimetrischen Bockssprüngen des Aberwitzes zugleich die Produktionsbedingungen von Jean Pauls Privatenzyklopädie thematisiert werden. So enden die »närrische[n] Sprünge« (II/2, 50) mit dem unverhohlenen Verweis auf den immensen Bücher-Fundus, dem sie sich verdanken:

> Ich wil überhaupt den Leser zu meinen Bibliotheken führen. Ich habe etliche 40 Bibliotheken in meinem Besize, die ich – man kan es beinahe gar nicht glauben – insgesamt selbst geschrieben und ausgesonnen habe. Es ist eine alte Gewohnheit von mir (ich weis nicht, ob sie nachgeahmet zu werden verdienet), daß ich alle die geistliche Speise, die meine Sele etwan vonnöthen hat, selber koche und zubereite und von den meisten Büchern, die ich lese, bin ich der Verfasser […] Solte daher der Leser, wie ich vermuthe, durch mein gegenwärtiges Buch veranlast werden, mir das Lob eines besondern Genies und einer ausgebreiteten Gelehrsamkeit zu geben: so mus ich dieses Lob, wenn ich gerecht sein wil, von mir abschieben; sondern blos dem Fleisse, den ich Tag und Nacht auf die Lesung der von mir geschriebenen Bibliotheken gewendet, hab' ich es zu verdanken, daß ich gegenwärtig einige Stralen des Ruhmes schiessen kan und über meine schriftstellerischen Nebenbuhler so weit hervorsteche. (II/2, 50–51)

Zweierlei muss an diesem bemerkenswerten Lob der literarischen Autotrophie hervorgehoben werden: Nicht nur lässt der satirische Text, indem er auf die »Lesung der von mir geschriebenen Bibliotheken« verweist, auf ebenjene Produktionsbedingungen blicken, die oben unter dem Stichwort der unersättlichen *écriture-lecture* geschildert wurden. Auch hat die Thematisierung dieses Produktionsverfahrens hier unverkennbar die Gestalt jener närrischen Selbstbefangenheit angenommen, die im *Leben des Schulmeisterlein Maria Wutz*, Jean Pauls erstem epischen Text, *in extenso* portraitiert werden wird.[365] Dort berichtet der Erzähler »Jean Paul«,

365 Über den Gedanken einer radikalen ›Originalität‹ des Schreibens hinaus, wie sie in Wutz erneut Gestalt annimmt, ist es dabei insbesondere die markante Verleiblichung der literarischen Produktion, die auf Jean Pauls Idyllenhelden vorausweist: Der hier vorliegenden Rede von der selber gekochten und zubereiteten »geistliche[n] Speise« (II/2, 50) entspricht die charakteristische Verfressenheit Wutzens, Fixleins und Fibels, deren Autorschaft (wie ihr Leben überhaupt) im Zeichen eines chronisch unterfütterten Magens steht. Exemplarisch begegnet uns diese Verfressenheit im *Leben Fibels* in Gestalt der »Büchelchen von Marzipan« (I/6, 387). Zu Fibels besonderen »Freuden« gehört denn auch »das Körperliche bei seinem geistigen Erzeugen« (I/6, 431).

> daß Wutz eine ganze Bibliothek – wie hätte der Mann sich eine kaufen können? – sich eigenhändig schrieb. Sein Schreibzeug war seine Taschendruckerei; jedes neue Meßprodukt, dessen Titel das Meisterlein ansichtig wurde, war nun so gut als geschrieben oder gekauft: denn es setzte sich sogleich hin und machte das Produkt und schenkt' es seiner ansehnlichen Büchersammlung, die, wie die heidnischen, aus lauter Handschriften bestand. (I/1, 425)

Dass man in Wutz mithin einen Wiedergänger des Satirikers Hasus erkennen kann, ist für die hier zu beschreibende Entwicklung von Jean Pauls satirischer Autorschaft von entscheidender Bedeutung. Vom Frühwerk aus gesehen zeigt sich: Die »noch etwas honigsaure« Quasi-Idylle, mit der Jean Paul – seinem späten Vorwort zufolge – den »seeligen Übertritt« (I/1, 15) in seinen ersten Roman nimmt, ist tatsächlich eine Selbstsatire; eine zum idyllischen Lebensglück verklärte Parodie jenes in sich selbst sich verknotenden Schreibens, dem sich das satirische Frühwerk verdankt. Wie angedeutet, ist Maria Wutz dabei nur der erste in einer ganzen Galerie von Schulmeistern, Pfarr-Kandidaten und Möchte-Gern-Gelehrten, in denen Jean Paul sein eigenes Bücher- und Buchstabennarrentum portraitiert. An den *Wahnsinnigen Sprüngen* wird mithin deutlich: Jenes Universum des Schreibens, als das sich Jean Pauls epische Welt präsentiert, lässt sich als figürlich-personifizierende Ausgestaltung einer in den Satiren vorgeprägten Selbstreflexivität der witzigen Textproduktion begreifen. In diesem Sinne sei hier zugleich auf die Kontinuität der satirischen Selbstreflexion innerhalb des Frühwerks hingewiesen: Nicht nur hat das zitierte Selbstportrait des genialisch-gelehrsamen Satirikers Hasus sein Vorbild in der selbstreflexiven Topik der Satire *Über die Schriftstellerei*. Die in den *Sprüngen* erstmals ausgeführte Idee eines monadisch in sich selbst gefangenen Original-Autors lässt sich als die zur *persona* gereifte Reflexion einer Schreibart lesen, der dadurch die Weltreferenz abhandenkommt, dass ihr überbordender Witz sich immer wieder in sich selbst verstrickt. Auch oder gerade als ›Proto-Idylliker‹ ist Hasus also in erster Linie die Verkörperung eines selbstsubversiven, autoreferentiellen Witzes. Ebendiese Dimension der Hasus-Figur, die ja schon dem Namen nach als Maske einer sprunghaften Gelehrsamkeit kenntlich ist, kommt in Jean Pauls zweiter Satirensammlung zur vollen Geltung.

3.3.5 Teufelspapiere: Die Genese des Humors aus der Selbstsubversion der Satire

Mit der *Auswahl aus des Teufels Papieren* konkretisiert sich die autodestruktive Dimension einer alles mit allem monströs verbindenden, unkontrolliert vom Hundertsten ins Tausendste springenden Schreibweise zur poetologischen Allegorie einer diabolisch-gespaltenen Autorschaft. Wie ich also im Folgenden plausibilisieren möchte, lässt sich die für das Hauptwerk so einschlägige Dissoziation des Autors

in entgegengesetzte Pole, wie sie die Herausgeberfiktion der *Teufelspapiere* vollzieht, als eine reflexive Fortführung jener sich selbst widerstreitenden Schreibart begreifen, die mit dem exzerptbasierten Witz der frühen Satiren instituiert ist.

3.3.5.1 Zur Spaltung der Autorschaft in den Vorreden

Das Korpus der *Teufelspapiere* beginnt mit einer Serie von paratextuellen Einleitungen. Bereits im Titel angekündigt ist das »nöthige[] Aviso vom Juden Mendel« (II/2, 112). Es handelt sich um eine der Vorrede des Autors I.P.F. Hasus vorausgeschickte Deklaration oder vielmehr: eine Warnung (ital. avviso) des Herausgebers vor dem von ihm in den Druck gegebenen Werk.[366] Sie enthält zunächst die Geschichte des Manuskriptfunds: Mendel, der Gläubiger des verstorbenen Autors Hasus, beklagt sich über die Tatsache, dass ihm nach dem Tod seines Schuldners nichts übriggeblieben sei als ein bisschen beschmiertes Papier:

> Ich schämte mich, das in deutscher Sprache beschmierte Papier, da es keine andert-halbe Pfund wog, großen Gewürzhändlern anzubieten, deswegen ließ ich alles, wie man sieht genau und ohne Druckfehler abdrucken damit's einige Zentner würde und man es besser einem hiesigen Gewürzhändler antragen könnte (II/2, 112)

Beim vorgelegten Werk handelt es sich also um nichts anderes als geborene, zur Wertsteigerung in Buchform gebrachte Makulatur. Bereits in dieser editorialen Fiktion steckt eine nicht zu übergehende Pointe: Dass ihr Herausgeber die hasischen Schriften warnend als ›beschmiertes Papier‹, mithin als den letzten Dreck, präsentiert, macht den Autor zum ersten Opfer dieses satirischen Konvoluts. Mit Mendels zynischer *reductio* des schriftstellerischen Nachlasses auf seinen materiellen Wert[367] einher geht nämlich die dezidierte Distanzierung vom Inhalt der geerbten Schriften: Er selbst habe die Papiere nicht »durchgesehen«, was er aber von seinem Setzer wisse, lasse darauf schließen, dass »dieses Buch […] vom Teufel gemacht ist« und »lauter fatale Stachelschriften« enthalte, »die nach den Menschen beissen und schnappen«. Dabei macht der Herausgeber keinen Hehl daraus, dass er

---

366 Das französische Lehnwort ›Avis‹ ist ein kommerzieller Terminus und bezeichnet eigentlich »eine schriftliche Nachricht von dem, was in Handelssachen vorgehet« (Adelung Bd. 1 1793, Sp. 674).
367 Der Zynismus des Kaufmanns hat seinen Höhepunkt in der Klage darüber, dass man ihm sogar den Leichnam des Verstorbenen, den ihm »der anatomische Professor würde abgehandelt haben« durch schnelle Beerdigung desselben entzogen hätte (II/2, 112). Damit sei hier zugleich ein Umstand markiert, dem m. E. zu wenig Rechnung getragen wird, nämlich dass der parodistisch übertriebene Materialismus des jüdischen Kaufmanns die Autorität seiner poetologischen Hinweise unweigerlich relativiert. Anders gesagt: Die auktoriale Maskerade der *Teufelspapiere* (zu der ich die Herausgeberfiktion zähle) verweigert konsequent jeden endgültigen Blick auf das Satirenkonvolut.

sich von der Skandalträchtigkeit dieser teuflischen Satiren einen erhöhten Absatz des Buches erhofft.[368] Indes versichert der Herausgeber zugleich: »Das [d. i. das satirische Beißen und Schnappen] war aber des guten Hasus Sache nie; er konnte im Umgange niemand verhöhnen: denn er liebte Menschen und Vieh, er war weichherzig und wollte sich aus Unmuth hängen, als er erfuhr, daß die Allmosenkasse Kapitalien häufe und verleihe« (II/2, 112–113). Offensichtlich sei also »der Teufel […] zu Nachts in den guten Körper meines Schuldners wie in eine Schreibmaschine gefahren« und habe,

> während die Seele im Himmel die besten Sachen und ihre eigne Lebensbeschreibung abfaste, mit dem Körper oft bis der Nachtwächter abdankte aufgesessen (Nachbarn bezeugens häufig, die nach Mitternacht den Hasischen Körper am Schreibepult heftig schreiben sahen) und […] im Namen und mit der Hand des Verstorbnen Sachen hingeschrieben, die nun natürlich aus der Presse kommen und in denen er spashafterweise alle Menschen und einige Teufel und sich selber angreift und rauft. (II/2, 113–114)[369]

Es kann schwerlich genug betont werden, wie einschlägig die hier exponierte auktoriale Konfiguration für Jean Pauls gesamtes Schreiben ist: Der literarischen Produktion zugrunde liegt ein radikaler, in der christlichen Dichotomie von Diesseits und Jenseits verwurzelter Dualismus von Seele und Körper,[370] und diesem Dualismus korrespondiert eine Opposition zweier Schreibweisen: der biographischen einerseits und der satirischen andererseits.[371] Während die Seele des weichherzigen Hasus im Jenseits ›eigentlich‹ »ihre eigene Lebensbeschreibung« abfasst, produziert der teuflisch besessene Körper aggressive, witzig-irrlichternde Stachel-

368 »Gut ists, daß dieses Buch wie ich hoffe vom Teufel gemacht ist« (II/2, 112), beginnt Mendel, um wenig später zu bekennen, dass »Bücherlustige […] das Buch gar nicht begehren würden, wenn sie sähen, daß es nicht vom Teufel geschrieben worden« (II/2, 114).

369 Vgl. zum Aviso auch Schmidt-Biggemann (1975, 254–257), der in der Kombination von Hexenvorstellung und Maschine die Programmatik einer vom Teufel inspirierten »Antibibel« (256) erkennt.

370 Dass die »starre Dualität von (mechanischem, atheistischem) Materialismus und (religiösem) Idealismus, an der Jean Paul – trotz Vermittlungsversuchen – prinzipiell festhält […] dem christlichen Diesseits/Jenseits-Dualismus entstammt«, betont auch Lindner 1974, hier: 442, ohne freilich auf den Umstand hinzuweisen, dass dieses Produktionsmodell in den Paratexten der *Teufelspapiere* bereits ausformuliert ist.

371 Auch Weigl (1980, hier: 184–185) lenkt die Aufmerksamkeit auf diese auktoriale Konstruktion. Er deutet sie als Fiktionalisierung des in der zweiten Satirensammlung verwirklichten Programms einer Abwechslung resp. eines Nebeneinanders von satirischem Scherz und philosophischem Ernst (Anhangsstücke). Die erfasst jedoch die radikale Ambivalenz der mit der diabolischen (Mit-)Autorschaft instituierten Schreibart nur unzulänglich.

schriften.[372] Mit dieser Spaltung der Autorschaft erreicht die Reflexion der satirischen Schreibart eine neue Ebene. Ich möchte ihre Implikationen hier einigermaßen detailliert entfalten.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Blicke auf die Satiren steht zunächst außer Frage, dass uns im mit- oder vielmehr: *um*schreibenden Teufel die Personifikation jener Sprunghaftigkeit begegnet, die der ziegenfüßige Teufel mit dem Satyr teilt.[373] Diese Lesart legt nicht zuletzt die prominente Selbstdarstellung des Satirikers nahe, die einen wesentlichen Teil der *Teufelspapiere* ausmacht. Denn wie gesehen, macht Hasus keinen Hehl daraus, dass, wie er formuliert, »ich mich oft gar nicht kenne und häufig ganze Bögen an meinem Buche fertig mache, eh' ich mich wieder besinne« (II/2, 193) In diesem Geständnis hat die aus den *Wahnsinnigen Sprüngen* bekannte Topik eines zwischen Wachen und Traum närrisch hin- und herhüpfenden Aberwitzes ihre präzise Entsprechung. Es ist ebendiese Besinnungslosigkeit – Hasus präsentiert sie als ohnmächtige Überforderung des Satirikers durch eine sich verselbständigende Ideenassoziation –, die Mendels warnend vorausgeschickte Vorrede als diabolische Obsession des Autors zu entschuldigen versucht. Anders als es das skandalisierende Aviso zunächst suggerieren mag, liegt die teuflische Qualität der frühen Satiren also nicht so sehr in ihrem Angriffscharakter. Vielmehr erscheint es gerade vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Satiren plausibel, dass es sich beim Teufel in erster Linie um die personale Maske des sich verselbständigenden Aberwitzes handelt. Oder genauer: um die Maske jener scheinbar autonomen Mechanik witziger Kombination, die in den Exzerpten instituiert ist. Um also die Formulierung des Herausgebers Mendel aufzunehmen und zu korrigieren: Der Leibhaftige fährt nicht *in* die »Schreibmaschine« des Autor-Körpers (II/2, 114), er *ist* diese Schreibmaschine. In der auktorialen Konfiguration des (späteren) Frühwerks figuriert der Teufel mithin als allegorische Verkörperung jenes Mechanismus der Textproduktion, als den Jean Paul seinen Exzerptefundus angelegt hat.[374] Eine

---

372 Man kann hier eine Variante jener charakteristische Vexierbildlichkeit einer zwischen universeller (witziger) Gelehrsamkeit und radikalem Autobiographismus schwankenden Schreibweise erkennen, die uns – freilich unter anderen Vorzeichen – schon bei den frühen römischen Satirikern begegnet (vgl. insbes. die Überlegungen zu Lucilius II.1.6) und die im 18. Jahrhundert ihren Ort im privaten Journal hat, wie es exemplarisch in Lichtenbergs *Sudelbüchern* vorliegt (vgl. Kap. III.1.2.3). Dieses Über-alles-und-zugleich-über-nichts-anderes-als-sich-selbst-Schreiben gewinnt mit Jean Pauls satirischem Werk das Profil einer paradoxen Doppel- oder Mehrfachautorschaft.

373 Ich erinnere an die Bemerkung der *Grönländischen Prozesse*: »Freilich mahlt der Heide den Satir eben so, wie der Christ den Teufel mahlt […]« (II/1, 480).

374 Tatsächlich kehrt der Text des Aviso diese allegorische Dimension der ›teuflischen‹ Autorschaft geradezu demonstrativ heraus, indem er dem zitierten Bild von der besessenen »Schreibmaschine« eine Fußnote beigibt, die die Herkunft der Fiktion aus dem Repertorium kurioser Gelehrsamkeit nur zu deutlich macht (»Unsere Rabbinen lehren uns nemlich, daß aus iedem schlafenden Men-

Formulierung im *Jubelsenior* bestätigt diese Lesart der diabolischen Autorschaftsfiktion. Dort entschuldigt sich »der Verfasser« namens »Jean Paul« nämlich für eine ins Kuriose abdriftende Digression mit den Worten: »– Der Teufel der Gleichnisse besitzt mich einmal wieder; aber man lass' ihn ruhig noch wenige Blätter durch mit mir herumsetzen: der Satan wird doch so gut müde als der Leser.–« (I/4, 473) Offenbar, so kann man daraus schließen, personifiziert sich im Teufel tatsächlich nichts anderes als die unkontrollierte, sich verselbständigende Dynamik des analogischen *ingenium*. Mendels Bemerkung, dass der aus den hasischen Texten sprechende Leibhaftige »alle Menschen und einige Teufel *und sich selber* angreift und rauft« (II/2, 114; Herv. SDA), liest sich denn auch als eine präzise Charakteristik der autoaggressiven Tendenz, die solch aberwitziger Satire eignet.[375]

Die wegweisende Entwicklung, die sich dem paratextuellen Rahmen von Jean Pauls zweiter Satirensammlung ablesen lässt, ist demnach die reflexive Aufspaltung und Personifikation der selbstsubversiven satirischen Schreibart in antagonistische auktoriale Instanzen. Dabei ist die diabolische Topik dieser Selbstreflexion nicht nur deshalb konsequent, weil der Teufel bereits in den *Grönländischen Prozessen* – als christianisierte Version des bocksfüßigen Satyrs – zum Inbegriff witziger Sprunghaftigkeit erhoben wird. Vielmehr darf der Teufel in einem grundsätzlicheren Verständnis als Inbegriff jener intrikaten Selbstreflexivität gelten, der sich Jean Pauls Satiren verschreiben. Tatsächlich ist der Leibhaftige nämlich, wie Niklas Luhmann hervorgehoben hat, die traditionelle Maske jenes epistemologischen Problems, das seine Systemtheorie als die ›Beobachtung zweiter Ordnung‹ eingehend beschrieben hat. Der Teufel verkörpert demnach den unweigerlich in Paradoxien führenden »Versuch, die Einheit, an der man selbst teilhat, wie von außen zu beobachten«.[376] Denn die dafür notwendige Abspaltung von der zu beobachtenden Einheit lässt den abgespaltenen Beobachter als das schlechterdings Andere erscheinen; sie verleiht ihm mithin die Züge des Gefallenen, des Teufels. In ebendiesem Sinne ist auch der Teufel, der in Jean Pauls zweiter Satirensammlung die Nachfolge des sprung-

---

schen die Seele austrete, um im Himmel ein Haupthandelsbuch über ihre Handlungen zu führen und zu schreiben: während dieser nächtlichen Entseelung lässet sich der Teufel in den Körper nieder. Daher müssen wir schnell nach dem Erwachen den befleckten Körper waschen.« II/2, 113) In dieser Ostentation der Faktur subvertiert sich die Personifikation des Teufels und macht sich als Allegorie der materiellen Bedingtheit des Schreibens kenntlich.

375 Diese Autoaggressivität hat ihr präzises Pendant im Portrait, das Mendel vom ›weichherzigen‹ Hasus zeichnet, der, wie es heißt, »sich vor Unmuth hängen [wollte]« angesichts der Korrumpiertheit der Welt (II/2, 114). Es ist mithin hier bereits jener bipolare Extremismus einer (im Grunde narzisstischen) Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft einerseits und eines autodestruktiven Welthasses andererseits angelegt, der Jean Paul in der Zwillingsfiktion der *Flegeljahre* ausgeführt hat.

376 Luhmann 1992, 118.

haften Satyrs antritt, als Produkt einer aporetischen Selbstreflexion zu begreifen: der Selbstbeobachtung des eigenen Schreibens.

Die besondere Prägnanz der im Aviso exponierten Autorschaftsfiktion liegt dabei in ihrer untrennbaren Verquickung des Poetologischen mit dem Anthropologischen: Offensichtlich handelt es sich beim Dualismus von seelisch-himmlisch-idealischer und teuflisch-irdisch-körperlicher Poiesis in erster Linie um eine denkbar pessimistische anthropologische Reflexion auf das Schreiben;[377] darauf, wie und mit welchen Konsequenzen der Geist des Autors sich im schriftstellerischen Akt materialisiert. Der Selbstausdruck der ›weichherzigen‹ Seele, so gibt die auktoriale Allegorie zu verstehen, wird von der stacheligen Physis der *res extensa* konsequent ver-, ja entstellt. Das Aviso steigert diese radikale Dichotomie von Innen und Außen zur rezeptionsästhetischen Crux, wenn Mendel bemerkt:

> Gottlos ists vom Teufel, daß er im ganzen Buche (wie ich höre) sich anstellet als wär' er Hasus und kein Wort sich merken lässet, daß ers selbst gesetzet. […] allein Alt und Jung halte sich nur an das Titelblatt dieses Werkleins, worauf man den wahren Namen des Verfassers mit der klarsten Fraktur andeuten lasse […]. (II/2, 114)

Offensichtlich also spezialisiert sich der Teufel auf ein Verfahren der Mimikry, das den authentischen Selbstausdruck des Autors Hasus von einer diabolisch-parodistischen Nachäffung ununterscheidbar werden lässt.[378] Unter diesen Bedingungen können auch die scheinbar weichherzigen, ernsten Passagen des Buches nicht als ›eigentliche‹ gelesen werden. Vielmehr steht jede Zeile des heterogenen Werkes – insofern sie sich dem schreibenden Körper verdankt – im Zeichen diabolischer Deformation.[379] Wie gesehen, setzt sich diese abgründige Ambiguität als der rezeptionsästhetische Pferdefuß von Jean Pauls Empfindsamkeit im Werk der 90er Jahre fort.[380] So ist in der von Mendel exponierten Idee, dass der mitschreibende Teufel den autobiographischen Selbstausdruck des empfindsamen Autors konsequent vereitelt, deutlich die auktoriale Konfiguration des *Siebenkäs* zu erkennen, wo die Ela-

377 Vgl. zur anthropologischen Dimension der Autorschaftsfiktion auch Bergengruen 2003b, 26–27.

378 Vgl. zu diesem Verfahren und seinen Wurzeln in den *Grönländischen Prozessen* Bergengruen 2003b, 25–29.

379 Dass wir es bei den im Vorwort thematisierten Teufeleien nicht mit einem dämonologischen, sondern mit einem genuin poetologischen Diskurs zu tun haben, lässt die zitierte Passage deutlich genug hervortreten, indem sie die postulierte, diabolische Äußerlichkeit des Veröffentlichten – in subversiver *reflexio* – als die Äußerlichkeit des nachträglich aufgedruckten Titels lesbar werden lässt. ›Klarste Fraktur‹, mithin: deutlichste Gebrochenheit ist die angemessene Bezeichnung eines solchen Schreibens.

380 Bergengruen (2003b, 29) spricht von einem »Modell der empfindsam-humoristischen Alternanz«, das in den frühen Satiren entwickelt und auf die Romane übertragen werde.

borate des weichherzigen Firmian von seinem diabolisch hinkenden Doppelgänger mit dem sprechenden Namen Leibgeber »ins Unreine« geschrieben werden.[381] Hier wie dort wird ein schizophrener Antagonismus von idealer und realer Textproduktion inszeniert, der sich als maskenspielerische Reflexion auf die Bedingungen des Schreibens lesen lässt; und der vor allem die eindeutige generische Verortung der Texte verunmöglicht. Dass es sich bei den Romanen tatsächlich um »empfindsame[] Textkörper« handelt, die »vom parodistischen Teufel in Besitz genommen wurde[n]«,[382] dies ist die desillusionierende Lesart, die sich aus der Autorschaftsfiktion der *Teufelspapiere* ableiten lässt.[383] In diesem Sinne möchte ich an dieser Stelle hervorheben, was angesichts der Wortgewaltigkeit von Jean Pauls empfindsamen Romanpassagen leicht in Vergessenheit gerät: Vor dem Hintergrund einer Anthropologie, die im Menschen eine »mit einer dikken Rinde umhülte und verlarvte Sonne« erkennt, ein Wesen also, dessen inneres Licht »der grobe Körper umziehet und verschliest« (II/1, 1001),[384] kann es einen authentischen Ausdruck der Seele nicht geben. Vielmehr bedeutet die körperliche Bedingtheit des menschlichen Daseins eine unhintergehbare Obstruktion des ›inneren Menschen‹ durch die grobe Physis seiner sterblichen Hülle. Die Autorschaftsfiktion der *Teufelspapiere* zieht aus diesem anthropologischen Pessimismus die humoristische Konsequenz.

Die Reflexion auf die materielle Bedingtheit der poetischen Produktion hat ihre Fortsetzung in der übermütigen Vorrede des Verfassers Hasus, die auf Mendels *Aviso* folgt. Der Dualismus von jenseitiger und irdischer Autorschaft wird hier auf intrikate Weise variiert und weitergeführt. Hasus berichtet nämlich, er habe seine »besten« Werke »vor [s]einer Geburt schon« aufgesetzt, auf einem »bessern Planeten«, wo er sich, befreit von körperlichen Bedürfnissen, monetären Zwängen und familiären Verpflichtungen, in schriftstellerische Höhen aufschwingen konnte (II/2, 116–117). Ebendiese Meisterwerke aber – »sie waren ernsthaft und spashaft, aber immer gut genug« – seien ihm von Kollegen »gestohlen« worden, die es vor ihm »auf die *Pönitenzpfarre* des Universums, auf die Erde durch die Geburt« herabgetrieben

381 So die treffende Formulierung von Bergengruen 2010a, 78.
382 Bergengruen 2003b, 100.
383 Wie Bergengruen zeigt, geben gerade die frühen Romane, auch der besonders empfindsame *Hesperus* durchaus »Anhaltspunkte« für eine solche Lesart (Bergengruen 2003b, 100). Bergengruens Vorbehalt, die Texte in diesem Sinne dem Paradigma der Satire zuzuschlagen, wurzelt in seinem Satirebegriff, der Jean Pauls Satire mit der Position des anthropologischen Materialismus identifiziert (vgl. Bergengruen 2003b, Kap. 1). Denkt man demgegenüber die Satire von jenem Witz her, der sich mal als Satyr, mal als Teufel und mal als Morgenstern (Luzifer) präsentiert, setzt sich in der Vexierbildlichkeit der ›empfindsamen‹ Romane das satirische Schreiben konsequent fort.
384 Vgl. zu dieser Charakteristik des Menschen die einleitenden Bemerkungen zur Anthropologie, Kap. 3.1.

habe (II/2, 116). Namentlich Swift und Sterne hätten sich durch Veröffentlichung seiner im Elysium verfassten Werke unverdienten irdischen Ruhm erworben, während er selbst nun *sub specie temporis* unter einer irreparabel verminderten Schaffenskraft zu leiden habe, die sich unweigerlich auf die Qualität seiner Texte auswirken müsse:

> Was kann ein Wesen in einem hypochondrischen Körper, der das von innen mit Nägeln besteckte Faß des Regulus ist, und im Frohndienste des Magens wol Gutes für seinen Verleger und Nachdrucker in die Presse senden? Es muß und wird weit unter den blühenden Abkömmlingen seines freiern Lebens fallen. Man vergleiche nur z. B. das mir abgestohlne Mährgen von der Tonne und den Tristram mit der gegenwärtigen Nachgeburt, die ich blos auf diesem Planeten hervorgebracht habe: so wird man über den mächtigen Unterschied erstaunen und kaum begreiffen können, wie so verschiedene Früchte aus einem Baume wachsen konnten; und mancher andere hat mich vielleicht mit mehr Aehnlichkeit nachgeahmet als ich selbst. […] Ich hätte keine Zeile aufsetzen sollen: es wird wenig Leser haben, ich meine keine zwei. (II/2, 119)

Nur zu deutlich wird hier zunächst, was der Lebensbeschreiber »Jean Paul« als den epigonalen Übereifer seines – nachträglich zum Autor der *Teufelspapiere* erhobenen – Protagonisten Siebenkäs beschreiben wird: Aus Hasus' Texten spricht zuallererst der unbedingte Wille ihres Autors, ein »Mitglied« (I/2, 114) der bewunderten Satirikerzunft zu sein. Hasus' Vorrede strotzt denn auch vor Anspielungen auf die wiederkehrenden Motive der satirischen Tradition, allen voran die Klage über die Lasten des widerspenstigen Körpers und die damit verbundene Abwertung der eigenen Autorschaft. Mit der körperlichen Bedingtheit des Schreibens wird hier zugleich das einschlägige Thema der *Grönländischen Prozesse* wieder aufgenommen und unmissverständlich zum Topos der auktorialen Selbstreflexion erhoben.[385] Die dezidierte, Mendels Aviso sekundierende Herabsetzung der vorgelegten »Nachgeburt« kulminiert im zitierten Passus in einem kaum versteckten Persius-Zitat, in dem der Satiriker seinen Zeilen »keine zwei« Leser zu-, dem Werk also das Publikum abspricht (Pers. sat. I,2–3: »*quis leget haec?* […] *vel duo vel nemo*«).[386]

Gerade an dieser Stelle aber vollzieht Hasus' Vorrede eine für den spezifischen historisch-intellektuellen Kontext von Jean Pauls Frühwerk absolut einschlägige Volte. Es folgt nämlich auf den satirischen Topos (»keine zwei«; »*vel duo vel nemo*«) die denkbar abgründige philosophische Begründung der geringen Leserzahl:

---

385 Wie gesehen, spezialisiert sich insbesondere das zweite Bändchen der ersten Satirensammlung – im Anschluss an die programmatische Satire *Über die Schriftstellerei* und den *Beschlus* von Bd. 1 – auf die (Selbst-)Reflexion des Schreibens als eines von (körperlichen) Äußerlichen abhängigen Prozesses.

386 Ein Vers, der durch und in Hamanns Werk (namentlich als Motto der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*) zu neuer Bedeutung und Berühmtheit gelangt (vgl. Kap. III.2.2).

> Denn es ist überhaupt metaphysisch davon zu reden, nicht mehr als Einer möglich, wenn ich mich mit zähle und ich brachte das erst diesen Morgen mit einem Grade meines Schreckens heraus, den ich einmal an andern beobachten möchte. Ich stand nemlich vergnügt über einen Traum voll Potentaten auf, zog mich unter vielen Betrachtungen an und freuete mich auf die Welt, die mein ganzes Buch mit einer Begierde in die Hände nehmen würde, von der ich wenig Beispiele weis. Allein ein mir aufsätziger Egoist und transszendentaler Realist* lies einen Gedanken aus seinem Kopfe los, der ein tödtendes Basiliskenauge für alle Wesen und der Stoßvogel des Universums war, alle Kreaturen in allen Welttheilen, Kanzleidiener und die regierenden Häupter in den genealogischen Verzeichnissen, der ewige Jude selbst und die 4 Fakultäten waren wie weggeblasen und es blieben nicht so viele Wesen übrig als man mit einer Pelzmüze bedecken könnte, wiewol er keine Mütze dazu da lies. Dieser giftige Gedanke zwang alles auszusterben und reutete zulezt auch den Egoisten selber mit aus: denn da er nach einem ewigen Gesetze das ich seit langer Zeit zu studiren mir schmeichle nur Ein Wesen unvernichtet stehen lassen darf: so muste, weil ich dieses restirende Wesen war, der Egoist selbst wider seine Erwartung bei diesem iüngsten Tage umkommen und es war ihm nicht zu helfen. Also war nicht einmal er mehr zu haben, der mein Buch mit wahren Vergnügen hätte in müssigen Stunden durchlaufen können. Wahrhaftig dem Egoisten kanns nimmermehr wolgehen, daß er durch sein reissendes Thier von einem Gedanken es in wenigen Paragraphen so weit gebracht hat, daß ich iezt die Quintessenz und der kurze Inbegriff aller ausgemerzten Leser sein muß und der unzufriedene Repräsentant des ganzen corpus. So sitz' ich hier und bin von keinem Wesen gelesen; denn ich selber habe dazu wenig Zeit und kaum genug zum Schreiben.
>
> *Ein Egoist ist ein Philosoph, der das Dasein aller Dinge, ausser sein eignes bezweifelt […]. (II/2, 119–120)

Wilhelm Schmidt-Biggemann hat die hier inszenierte Wendung der hasischen Vorrede als ein Beispiel für Jean Pauls »Experimentalnihilismus« präsentiert.[387] Demnach schlägt sich hier literarisch jene intellektuelle Krise nieder, in die den jungen Jean Paul die Bekanntschaft mit der Transzendentalphilosophie Kants gestürzt hat. Im Kontext der bisherigen Ausführungen fällt zuallererst auf, dass die narrative Exposition der philosophischen Erschütterung das vom Aviso bemühte Motiv der diabolischen Besessenheit variiert: Die kritische Erkenntnis, dass man von der Außenwelt des denkenden Subjekts, zu denen auch die Leserinnen und Leser des Satirikers gehören, nicht mit Gewissheit ausgehen kann, wird hier als ein »giftige[r]«, von dunklen Mächten eingehauchter Gedanke beschrieben.[388] Hasus' teuflische Obsession wird in der Vorrede mithin als ein krisenhaft erlebter Verlust der ontologischen Sicherheit lesbar; als eine skeptische *epoché*, welche die satirische Alternative *vel duo vel nemo* in einem transzendentalen ›Egoismus‹ kollabie-

387 Schmidt-Biggemann 1975, 274–277.
388 Vgl. in diesem Sinne auch Schmidt-Biggemann, der in einer für den resoluten Argumentationsstil seiner Studie charakteristischen Fußnote zur besagten Stelle fragt: »Kant als böser Hexenmeister oder als böser Geist?!« (Schmidt-Biggemann 1975, 274 [Anm. 58]).

ren lässt: »So sitz' ich hier und bin von keinem Wesen gelesen«. Dieser Kollaps, der allein das Ich des Satirikers ›unvernichtet stehenlässt‹, ereignet sich in der zitierten Passage als ein rhetorisches Spektakel. Das »tödtende[] Basiliskenauge« der kantischen Erkenntniskritik lässt eine lange, in umfassendem Gestus weit ausholende *accumulatio* in nichts zusammenfallen, den geschilderten Nihilismus performativ ins Werk setzend:

> [A]lle Kreaturen in allen Welttheilen, Kanzleidiener und die regierenden Häupter in den genealogischen Verzeichnissen, der ewige Jude selbst und die 4 Fakultäten waren wie weggeblasen und es blieben nicht so viele Wesen übrig als man mit einer Pelzmüze bedecken könnte, wiewol er keine Mütze dazu da lies.

In dieser philosophischen Volte, dem idealismusinduzierten ›Aussterben‹ der ganzen Welt in einem ›jüngsten Tage‹, erfährt die satirische Selbstreflexion unstreitig eine spezifisch spätaufklärerische Neuakzentuierung. Indes darf man über der Betonung dieses wiederholt beschriebenen geistigen Zusammenhangs, aus dem Jean Pauls spätere Satiren hervorgegangen sind,[389] die augenfälligen Konstanten seines satirischen Schreibens nicht aus dem Blick verlieren. Denn tatsächlich ist im sprachlich inszenierten ›Experimentalnihilismus‹ der hasischen Vorrede zugleich deutlich ebenjene rhetorische Dynamik wiederzuerkennen, die Jean Pauls Satiren von Anfang an kennzeichnet. Wie gesehen, eignet dem hypertrophen Witz der ›perruditen‹ Schreibart eine inhärente Tendenz, die überbordende *copia* der Gleichnisse in blanke Sinnlosigkeit umschlagen zu lassen. Ich habe diese – melancholieaffine –Selbstsubversion des allzu hybriden Syntagmas oben als die allegorische Qualität des exzerptbasierten (Aber-)Witzes zu fassen versucht. Das mit ihr verbundene Risiko, mitten im Sprung von Bild zu Bild in einen Abgrund der Vergeblichkeit zu stürzen, findet in der Vorrede zu den *Teufelspapieren* gleichsam seinen transzendentalphilosophischen Überbau. Dem Zusammenbruch der Welt im skeptischen Taumel, wie sie in Hasus' Vernicht-Erfahrung geschildert wird, korrespondiert die Dialektik eines ungezügelten kombinatorischen Witzes, dessen Spiel mit der Gleich-Gültigkeit der gesammelten Welt-Bruchstücke unvermittelt von Allmacht in Ohnmacht umschlagen kann. Anders gesagt: Mit jenem »ewigen Gesetze«, das der Satiriker »seit langer Zeit zu studieren [sich] schmeich[elt]«, könnte mitunter ebenso gut die Selbstsabotage der allegorisch-witzigen Gleichnisrede gemeint sein, deren hypertrophe, sich in sich selbst verknotende *copia* die Welt, auf die sie zielt, verfehlen muss.

---

389 Vgl. zur geistesgeschichtlichen Situierung des satirischen Frühwerks oben III.3.2.2; neben Schmidt-Biggemann 1975 etwa Köpke 1977; Weigl 1980; Košenina 1989; sowie in jüngerer Zeit insbes. Koch 2013, hier: 170–175.

Wenn es zuletzt den Anschein hatte, dass hier in erster Linie die Kontinuität der satirischen Selbstreflexion herausgestellt werden soll, so möchte ich diesen Anschein mit dem nächsten Gedanken demontieren. Bei aller Kontinuität der witzig-satirischen Textproduktion ist zugleich unbestreitbar, dass mit den *Teufelspapieren* ein für die Entwicklung des Jean Paul'schen Schreibens entscheidender Schritt getan ist. Es ist dies der Schritt zu jenem radikalen Humor, unter dessen (Deck-)Namen Jean Paul sein satirisches Schreiben ins Hauptwerk fortsetzt. Um diesen Schritt nachvollziehbar zu machen, muss ein weiterer Blick auf Hasus' Vorrede geworfen werden. Tatsächlich zeigt sich gerade an deren experimentalnihilistischer Wendung, dass hier eine über die allegorische Grunddisposition des Jean Paul'schen Schreibens hinausgehende Komplexion der auktorialen Selbstdarstellung vorliegt. Blickt man von den vorausgegangenen Satiren herkommend auf die Paratexte der *Teufelspapiere*, so zeigt sich: Nicht nur ist aus der problematischen, sich selbst obstruierenden Sprunghaftigkeit des aberwitzigen Satyrs eine von der *persona* des Satirikers abgespaltene diabolische Instanz geworden. Der Teufel, der Mendel zufolge »spashafterweise alle Menschen und einige Teufel und sich selber angreift und rauft« (II/2, 114), erweist sich in der Vorrede als kantianische Obsession: Der Diabolos (im wörtlichen Sinne von διαβάλλω: der entzweiend ›Dazwischentretende‹), der dem Satiriker in die Quere kommt, ist das Denken des Denkens, mithin die transzendentale Reflexion.

Diese philosophische Umbesetzung des Diabolischen bedeutet zugleich eine Entschärfung und eine Radikalisierung der satirischen Destruktionskräfte. Denn unter der Aggressivität, die vom Autor Besitz ergreift, hat in erster Linie Hasus, sodann aber auch der böse egoistische Geist selbst zu leiden. Tatsächlich wendet sich die dämonische Zerstörungswut des »reissende[n] Thier[s] von einem Gedanken« ja zuletzt gegen sich selbst; der aufsätzige Egoist fällt dem von ihm angestifteten ›jüngsten Tag‹ zum Opfer.[390]

390 Diese Selbstaufhebungsbewegung perpetuiert einerseits, wie gesagt, die eigentümliche Dialektik des satirischen (satyrischen) Aberwitzes. Sie weist aber auch voraus auf die nihilistischen literarischen Experimente »[a]m Ende der Satirenzeit« (Schmidt-Biggemann II/4, 283): In einer der zu Beginn der 1790er Jahre entstandenen Satiren aus der *Baierischen Kreuzerkomödie* lässt Jean Paul den Teufel höchstpersönlich auf einem Maskenball auftreten und auf der Basis der kantischen Philosophie *coram publico* seine eigene Existenz widerlegen (II/2, 529–643; vgl. zu dieser Satire und ihren Vorläufern in Jean Pauls Frühwerk Alt 1995, 553–554, dessen von Schmidt-Biggemann 1975, 23, 232 abweichender Lesart ich hier folge; außerdem Bauer 2010, 28–34). In seinem paradoxen Gestus der Selbstverneinung liefert der Text gleichsam das Schema für einen von Jean Pauls berühmtesten Texten, die *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* (I/2, 270). Der sich selbst als »allegorische[] Noble Maske« entlarvende Teufel (II/2, 572) ist ein Vorläufer jenes fleischgewordenen Gottes, der auf der Bühne seines Altars verkündet, es gebe keinen Gott. Beide Figuren aber haben in der transzendentalphilosophischen Vernicht-Erfahrung des Satirikers Hasus ihr

Der geschilderte Sturz des Satirikers in einen unfreiwilligen Solipsismus ist vor allem deshalb von wegweisender Bedeutung, weil Jean Pauls satirisches Schreiben mit dieser transzendentalen Einsamkeit zu den (philosophischen) Voraussetzungen einer maskenspielerischen Autorschaft findet; einer Autorschaft also, die sich als personales Rollenspiel eines zwischen Narrentum und Narzissmus schwankenden Verfassers gestaltet. Wie Hasus nämlich in aller Deutlichkeit bemerkt, bedeutet der Verlust der ontologisch garantierten Außenwelt nichts anderes, als dass er selbst nun »die Quintessenz und der kurze Inbegriff aller ausgemerzten Leser sein muß und der unzufriedene Repräsentant des ganzen corpus« (II/2, 120). Gerade diese Feststellung behauptet für die in den *Teufelspapieren* inszenierte Autorschaft des Satirikers programmatische Relevanz: Offensichtlich ist der Satiriker durchaus nicht gewillt, sich mit seinem ›restierenden‹ Ich zufrieden zu geben. Vielmehr muss ebenjenes Ich nun als ›Repräsentant‹ eines ›ganzen corpus‹ verlorener Leser fungieren. Was sich hier andeutet, ist jenes humoristische »Maskenspiel des Ichs«,[391] als das man Jean Pauls Autorschaft zu Recht bezeichnet hat; ein Schreiben, bei dem sich das Ich des Autors in eine Vielzahl von *personae* spaltet, um diese auf der Bühne des Textes agieren zu lassen. Dass dieses Maskenspiel in den *Teufelspapieren* seinen Ursprungsort hat, zeigt der *Launigte Anhang* der ersten Zusammenkunft mit dem Leser.

3.3.5.2 Rollenspiel des restierenden Ichs

Im zweiten Kapitel des *Launigten Anhangs* berichtet der Satiriker Hasus von seinen »vielen und erheblichen Rollen, die [er] nicht sowol auf dem Theater des Lebens als eines Dorfes in Einem oder ein Paar Abenden machte« (II/2, 228):

> Viele Menschen spielten auf dem *großen* Welttheater und auch auf dem kleinen Nationaltheater, das der Regent auf ienes setzen lassen, wirklich große Rollen, und manche Fürsten *machten den Fürsten auf beiden*: aber wenigen wurd' es stets gegeben (so daß ich mich recht sehr wundere, daß es mir gegeben wurde), *viele* oder unzählige Rollen zu machen und zwar auf einmal, an Einem Abend, für Ein Entreegeld; der Teufel selbst aber könnt' es nicht anders machen, wenn er auf einem elenden Dorftheater mit Ruhm agiren müste und doch keine Leute hätte. Und so wars bei mir. Die ganze mich mit Bewunderung lesende Welt hätte dabei gesessen sein sollen, bei meinem wunderlichen Agiren, und es ist nur ein wahres Glück, daß ich Papier, nehmen und ihr fast alles erzählen will. (II/2, 228)

---

auto(r)biographisches Fundament. Hier soll es indes nicht so sehr um das Nachleben des hasischen Experimentalnihilismus in Jean Pauls Werk gehen, sondern vor allem um die programmatische Dimension, die der Vorrede im Hinblick auf die *Teufelspapiere*-Sammlung selbst zukommt.

391 Schmitz-Emans 2011a.

Auffällig ist nicht nur die allegorische Dimension einer als ›elendes Dorftheater‹ im ›Welttheater‹ inszenierten One-Man-Show, sondern auch die Thematisierung der Kommunikationssituation: Aus den abwesenden Zuschauern des Dorftheaters wird die evozierte Leserschaft des schriftlichen Berichts, die sich somit als abwesend-anwesendes Publikum des auktorialen Rollenspiels formiert. Dass die schriftliche Mitteilung des Theaters durch das satirische Ich offensichtlich das ursprüngliche Ausbleiben der »mit Bewunderung lesende[n] Welt« kompensieren soll, ist dabei schon insofern relevant, als es den Text als selbstparodistische Reflexion auf das Schicksal der *Grönländischen Prozesse* lesbar werden lässt. Darin figurierte der satirische Autor ja tatsächlich bereits in ›vielen und erheblichen Rollen‹, darunter ein verstorbener Gelehrter und verhinderter Schriftsteller, ein orthodoxer Theologe, ein Frauenhasser und ein Zensor,[392] allerdings ohne dass sein ›wunderliches Agieren‹ in der lesenden Welt das erhoffte Publikum gefunden hätte.

Zugleich aber verweist die markierte Bemühung um den Kontakt zum lesenden Publikum zurück auf die krisenhaft erlebte Vereinzelung des Satirikers, wie sie in der Vorrede der *Teufelspapiere* inszeniert wird. Dort »freuete [s]ich« Hasus »auf die Welt«, der er seinen Potentaten-Traum schildern wollte, bevor die diabolisch intervenierende Transzendentalphilosophie ebendiese Welt zum apokalyptischen Zusammensturz brachte und den Satiriker mit seinem Ich alleine sitzen ließ (II/2, 119–120). Das im Anhang inszenierte Theater zeigt sich damit als eine Reflexion jener wahnhaften satirischen Autorschaft, die in der Vorrede ihre philosophische Begründung findet: als Rollenspiel eines Ichs, das selbst als »Repräsentant [eines] ganzen corpus« (II/2, 120) fungieren muss, weil ihm die ontologisch garantierte Außenwelt abhandengekommen ist. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Hinweis auf die diabolische Dimension des theatralen Rollenspiels – »der Teufel selbst aber könnt' es nicht anders machen, wenn er auf einem elenden Dorftheater mit Ruhm agiren müste und doch keine Leute hätte« (II/2, 228) – an programmatischer Bedeutung: Als notorischer Verkleidungskünstler wird der Teufel hier zum Vorbild für das Maskenspiel des satirischen Ichs. Damit erfährt die diabolische Topik, die in den Paratexten zu den *Teufelspapieren* (im Aviso und in der Vorrede) bemüht wird, abermals eine neue Akzentuierung: Erschien der Leibhaftige zunächst – in der Nachfolge des sprunghaften Satyrs, von dem er äußerlich nicht zu unterscheiden ist – als Synonym für den selbstdestruktiven Aberwitz der Satire und sodann (oder vielmehr: respektive) als die Satire intermittierendes Ich-Bewusstsein, so wird er

392 Damit sind hier nur einige der Figuren genannt, die als fiktive Verfasser den ersten Teil der *Grönländischen Prozesse* verantworten (vgl. zu den *personae* der ersten Satirensammlung auch Michelsen 1962, 334). Sie als ›Rollen‹ des anonymen Satirikers aufzufassen, führt den Rollenbegriff zurück zu seiner etymologischen Herkunft von der Schriftrolle.

nun zum Inbegriff einer Maskerade, die sich aus ebendieser destruktiven Reflexivität herleiten lässt: Weil es außer dem denkenden Ich nichts gibt, muss dieses Ich an die Stelle der Außenwelt und seiner Mitmenschen treten. Hasus' exzessives Rollenspiel agiert mithin in tragikomischer Weise die Implikationen jener grundstürzenden ›kopernikanischen Wende‹ aus, die in der Vorrede inszeniert wird.

Ein näherer Blick in den Text bestärkt die These vom selbstreflexiven Charakter des geschilderten Rollenspiels. Der einzige detailliert ausgeführte Akt des Dorftheaters ist nämlich ausgerechnet die Inszenierung eines Schauprozesses, bei dem »neun Schelme« von einem die Obergerichtsbarkeit innehabenden Grafen gerichtet und »am Ende auf eine vernünftige Art gerädert und gehangen werden sollen« (II/2, 232). Unschwer ist in der auf die Bühne gehobenen Verurteilung und Bestrafung von Missetätern das Kerngeschäft der Satire zu erkennen. Kennzeichnend für den von Hasus inszenierten Schauprozess ist indes, dass die Bedingungen und Konsequenzen der Inszenierung sich auf eine ebenso subversive wie charakteristische Art und Weise in den Vordergrund drängen. Hasus' Bericht handelt von Beginn an nicht so sehr vom Was der Aufführung, sondern vor allem vom Wie und seinen Komplikationen. Für das übermütige Vorhaben, »im nämlichen Leibe, Rocke und Geiste und Abende einen Grafen und einen [oder vielmehr *neun*] Missethäter zugleich zu machen«, bedient sich der Dorf-Komödiant eines (scheinbar) genialen Tricks:

> Allerdings ist der Ruhm des Schulmeisters und des Spiegelhändlers hierin gros; allein die Welt muß doch erst lesen wienach und warum. Ich wurde zum Grafen gemacht – nicht weil ich dafür der Reichshofkanzlei 4000 fl. Tax zahlte […] sondern blos – vom Schulmeister, der beim Uhraufziehen in die Kirche gieng und aus der Herrschaftlichen Kirchenloge die gräflichen Leichensporen nebst dem Degen und Wappen auf eine Nacht fürs Theater borgte. Ich that das alles an und sah darin natürlicherweise wie ein halber Graf aus. Den übernachtenden Spiegelhändler beredte ich, die neunspännige Diebsbande zu verfertigen und mir 9 lange Spiegel vorzustrecken. Diese wurden auf dem Theater um mich herum gestellt. In iedem stand ich und agirte zum Schein einen Diebsgesellen und alles war fast prächtig und ich hatte doch mein wahres Ich zum Grafen noch vorräthig. An diese neun Ichs oder Verdopelungen meiner Gestalt hielt ich diese Verrische Rede: (II/2, 232–233)

Die Bedeutung der hier geschilderten Szenerie kann schwerlich überschätzt werden. Nur zu offensichtlich haben wir es bei dieser im wörtlichen Sinne selbstreflexiven Aufspaltung des Ichs in ein vielköpfiges Figurenensemble mit der theatralen Konkretisierung jenes Autorschaftsmodells zu tun, das Jean Pauls gesamtes Schreiben kennzeichnet.[393] Was man also immer wieder zur Signatur von Jean

393 Um noch einmal Michelsens Beschreibung zu zitieren, der diese Eigenheit von Jean Pauls Schreiben ins Zentrum seiner Rekonstruktion stellt: »Da jedes Spiegelbild unendliche Male von

Pauls Romanen erklärt hat, das Maskenspiel ihres Autor-Erzählers mit seiner Person, die Dissoziation seines Ichs in die interagierenden Charaktere der Roman-Welt, hat seinen Ursprungsort im satirischen Frühwerk. Diese ›Satire‹ zeigt sich damit zugleich als ein humoristisches Ich-Theater. Unverkennbar finden wir im Rollenspiel des *Launigten Anhangs* nämlich jenes »komische[] Theater« vorgebildet, als das in der *Vorschule* die ›humoristische Subjektivität‹ (§ 34) charakterisiert wird:

> Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten. (I/5, 132–133)

Dass der Humorist, wie es an derselben Stelle heißt, »sein eigner Hofnarr und sein eignes komisches italienisches Masken-Quartett ist, aber auch selber der Regent und Regisseur dazu« (I/5, 133), gilt nicht nur für die berühmten Humoristen der Romane (Leibgeber, Schoppe, Vult et al.), sondern auch – zuallererst – für jenen »Jean Paul Fr. Richter«, der in den *Palingenesien* bekennt, er gebe »ungemein gern« den »Theaterdichter und die spielende Truppe zugleich« (I/4, 776). Sein Vorbild aber hat das aberwitzige Spiel mit der Dissoziation und Multiplikation der eigenen Identität im Ich-Theater des Satirikers Hasus.

Im Kontext der *Auswahl aus des Teufels Papieren* zeigt sich die Urszene dieser Selbstbespiegelung unverkennbar als Reflexion jener kopernikanischen (Gegen-) Wende, die den Satiriker seiner Außenwelt und damit auch seines Publikums beraubt hat: Hasus inszeniert sich als ein von nichts als seinen Spiegelbildern umstellter Gaukler, ein in seiner eigenen Reflexion gefangenes Subjekt.

Tatsächlich lässt sich an der Szene im *Launigten Anhang* denn auch anschaulich nachvollziehen, wie untrennbar die Humoristik eines parodisch heraustretenden Ichs (I/5, 135) verbunden ist mit der Selbstsubversion der Satire. Oder anders gesagt: dass Humor nichts anderes ist als die ob ihrer genuinen Selbstreflexivität in die

---

neuem sich spiegeln läßt, vermag Jean Paul eine Unmenge von Gestalten aus der Reflexion in die Spiegelräume seiner Darstellung zu heben. Alle Personen in Jean Pauls Erzählwerk sind Objektivierungen des Ich, das sich in ihnen aus sich herausstellt.« Michelsen 1962, 346–347. Die Beispiele für die auktoriale Selbstbespiegelung, der sich Jean Pauls Werk verdankt, sind Legion. Im *Hesperus* muss sich Jean Paul von seinem Doktor Fenk vorhalten lassen: »Der Held deiner Posttage […] ist ein wenig nach dir selber gebosselt.« (I/1, 1218) und noch in den *Flegeljahren* schreibt der Biograph »J.P.F. Richter«: »Mich dünkt, ich und sämtliche poetische Werberschaft haben oft genug bewiesen, wie gern und reich wir jedem Charakter – und wär' er ein Satan oder Gott – von unserem leihen und zustecken. […] [R]echt freudig leihet der Romancier alles, was er *hat* und was er ist, seinen geschriebenen Leuten ohne das geringste Ansehen der Person und des Charakters!« (I/2, 974–975).

Krise geratene Satire. Denn was in Hasus' Ich-Theater tatsächlich zur Aufführung kommt, ist nicht die angekündigte Abstrafung der Schelme, sondern die Sabotage der dramatischen Fiktion durch die genuine Selbstbezüglichkeit des Rollenspiels.

Ausgestattet mit den entwendeten Insignien des Herrschers und von einem panoptischen Spiegelkabinett in neun Gegenüber vervielfacht, beginnt der Rollen-Graf damit, die Schelme zu inkriminieren:

> »[I]hr Inkulpaten allzumal, ihr solt übermorgen bei früher Tageszeit gerädert werden und ich brauche keine Aktenfaszikel dazu sondern nur ein Rad. Denn wozu bin ich mit Obergerichtsbarkeit und Niedergerichtsbarkeit über Menschen und Vieh eigentlich belehnt? Ich soll durchaus an iedem, der eine von beiden an meinem Dorfe exerziren will, selbst eine von beiden exerziren […]. Und ich will's auch […]. Ehebruch gehört auch zur Obergerichtsbarkeit: es sehens aber alle Juristen aus eueren Blutringen um die Augen und aus eurer Stimme, daß ihr in euerem Leben mehr Ehebrüche begangen als ich mir noch gedacht habe, und ich kann nur nicht recht herausbringen wo und mit wem. […]« (II/2, 233)

Bereits an dieser Stelle der Straf-Rede zeichnen sich die Komplikationen des rollenspielerischen Ich-Theaters deutlich ab: Offensichtlich subvertiert sich die Berufung auf das Aussehen der Straftäter dadurch, dass es sich bei diesen nur um die Spiegelbilder des judizierenden Grafen handelt. Der Vorwurf des Ehebruchs trifft also den judizierenden Grafen selbst; die fremden Laster, die er sich zu geißeln anschickt, sind seine eigenen. Diese Umwendung der Inkrimination zur Selbstinkrimination steigert sich mit der Fortsetzung der Strafrede zu einer skurrilen Schlüsselszene der selbstreflexiven Satire:

> »An eure leere Hüfte – (ich wies mit der Hand darauf: aber dadurch veranlaßte ich, daß die neun Schelme neun Hände ausstreckten und auf mich zum Gelächter des Parterre wiesen, das von den Gesetzen der Katoptrick wenig verstand; ich hingegen erklärte mir aus diesen gut das Händeausstrecken und konnte mithin nicht lachen) – habt ihr Degen geklebt: aber ganz natürlich habt ihr damit aus manchem meiner Unterthanen seine Goldkörner ausgedroschen […]. Warum spitzen eure armirten Fersen sich in Sporen zu, die die Pferde rädern? Der gemeine Menschenverstand sagt schon, weil ihr beides mauset und ich will wegen der Sporen in meiner Empor in der Kirche nachschauen lassen oder an den Fersen der Menschen.« (II/2, 233)

Die Ohnmacht der verbalen Abstrafung könnte deutlicher nicht inszeniert sein: Die deiktische Geste des tadelnden Richters, der stigmatisierend ausgestreckte Zeigefinger, wird buchstäblich auf den Brandmarker selbst zurückgewendet. Die katoptrische Anlage der Szene subvertiert jeden Versuch der aggressiven Referenz im Bumerang-Effekt der Reflexion. Konsequent kollabiert unter den Bedingungen solcher Selbstreferentialität die Grenze zwischen der dramatischen Fiktion des Schauprozesses und der realweltlichen Ebene seiner theatralen Inszenierung: Mit der Unterstellung, die Sporen seien aus der Kirche gestohlen, werden die insze-

natorischen Bedingungen der Aufführung so in den Schauprozess hineingezogen, dass sich der rollenspielende Satiriker selbst zum Inkriminierten macht. Gerade in dieser fatalen Verstrickung des agierenden Satirikers in die agierte *vituperatio* liegt die humoristische Dimension dieses übermütigen Theaters.[394]

Die in der theatralen Selbstsabotage inszenierte Ohnmacht der Satire gelangt zuletzt zu einem sinnbildlichen Höhepunkt. Unbeirrt von der unfreiwilligen Komik seiner Spiegelfechterei, fährt Hasus mit der Strafrede des Grafen gegen die Schelme fort:

> »Von dem Fette eures Leibes (hier wies ich wieder auf sie, aber nur in der Vorstellung), das ihr meinem Dorfe ausgebraten und ausgeschnitten, kann ich übermorgen ein Paar dicke Altarlichter oder einige Trauerfackeln für meine Leiche giessen lassen, und auf eurer Haut kann ich, wenn sie ausgebaizet worden, neun mal in Lebensgröße so gemalet werden, daß mein Gesicht auf eures, mein Arm auf eueren und so weiter kömmt. […] wenn ihr etwa hoftet, ihr wäret blos in effigie allhier und es wäre nichts mit euch zu machen: so wäre das närrisch und ich wollte wol so viel Geld zusammentreiben, daß die Hinrichtungsgebühren ziemlich bestritten und der Herr Spiegelhändler, dem mans gäbe dafür bezahlt würde, daß er in diese Ecke sich sezte und von den Spiegeln hinten das Quecksilber wegkrazte und abbürstete, dem die grösten Schelme iezt noch ausser euch neunen das *salivirende Leben* verdanken. Aber ich merze euch eben so gut aus, wenn ich blos das Licht ausputze.« (II/2, 233–234)

In der Rolle des strafenden Grafen steigert sich Hasus also in drastische Drohungen physischer Grausamkeit hinein, unterminiert diese aber postwendend dadurch, dass er auf die inszenatorischen Bedingungen des Prozesses zu sprechen kommt. Tatsächlich weiß der aggressive Tadler offenbar nur zu gut um die Tatsache, dass er seine strafende Gewalt nur »in effigie« vollziehen kann. Wenn er zuletzt *coram publico* die ›Todesstrafe‹ dadurch vollstreckt, dass er das Licht löscht und so die Spiegelbilder der Schelme zum Verschwinden bringt, vernichtet er damit nicht nur die figurierten Inkulpaten und den Inkulpator, sondern auch die Inszenierung selbst, die dramatische Illusion und ihren Schöpfer. Lange vor Friedrich Schlegels Überlegungen zur ›Parekbase‹ der Komödie, die zum Nukleus einer Theorie der

394 Ebendiese humoristische Dimension macht es auch unmöglich, die Episode als eine konventionelle, moralisierende Satire auf die Omnipotenz des judizierenden Grafen zu lesen. Denn offensichtlich hat die Omnipotenz des gespielten Grafen in der Omnipotenz des agierenden Satirikers ihr Pendant. Dass die Kritik an der mangelnden Gewaltenteilung einen nicht unwichtigen Aspekt der hasischen Inszenierung darstellt, soll hier also nicht in Abrede gestellt werden. Nicht weniger auffällig aber und entscheidend ist, dass die politische Botschaft im Zirkus des satirischen Ich-Theaters untergeht. Dass es sich bei dieser Subversion der satirischen Botschaft durch die (aber-)witzige Darstellungsweise um die charakteristische Bewegung der Jean Paul'schen Satiren handelt, haben die vorausgegangenen Lektüren gezeigt.

romantischen Ironie wurden,[395] finden wir hier eine gleichsam radikalisierte Form der Illusionsverletzung: Die ›transzendentale Buffonerie‹[396] des Satirikers Hasus zerschellt an ihrer subjektiven Bedingtheit; der Allmachtsgestus des Rollenspiels geht an der ihm inhärenten Reflexivität zuschanden. Unter den Bedingungen der Selbstbespiegelung kann Hasus die drakonischen Strafen, mit deren Ankündigung er sein bäurisches Publikum angelockt hatte, nur »in effigie« vollziehen; und es ist gerade diese Figürlichkeit, die – als harmlose Schwundstufe realer Aggression – sich auf die Inszenierung zersetzend auswirkt. Deutlich ist in dieser Selbstsabotage des hasischen Rollenspiels eine theatrale Inszenierung des witzigen Anti-Stils zu erkennen; einer Schreibweise, deren (aggressive) Referenz von einer selbstbezüglichen Gegenwendung konsequent unterminiert wird.

Die parabatische Destruktion des inszenierten Gerichtes gipfelt im Nachspiel des Aktes: Hasus sieht sich gezwungen, dem über den unspektakulären Ausgang des Prozesses verstimmten Bauern-Publikum »durch den porösen Vorhang« auseinanderzusetzen, weshalb ihrer Forderung, »es müste vor allen Dingen was gerädert werden«, unter den gegebenen Bedingungen der Inszenierung nicht nachzukommen sei (II/2, 235). Da nämlich

> […] die Schelme, die aufs Rad sollten, ja offenbar blos treue Kopien dessen wären, der sie darauf brächte (vermöge seiner unstreitigen Obergerichtsbarkeit), und da folglich nach den Gesetzen der Katoptrick und Karls V. die Bestrafung der Diebsgesellen die vorspielende Bestrafung des Grafen voraussezte, welches nicht mehr gegen das Reichsherkommen als gegen meinen Körper wäre[, so] daß im Falle einer Exekuzion wenigstens zu befürchten stände, das Rad brächte mich um meine geraden Glieder und das ganze Paterre um den fünften Akt, den ich mit ihnen ausserdem gespielet hätte. (II/2, 235)

Noch einmal wird hier nur zu deutlich: In ihrer genuinen Selbstbezüglichkeit ist es dieser Satire unmöglich, Laster zu geißeln. Die Rede ›durch den porösen Vorhang‹ zu einem unverständigen Publikum gibt sich dabei zugleich als Urszene jenes humoristischen Erzählens zu lesen, das Jean Pauls Romane kennzeichnet: die ständige Unterbrechung der Handlung durch einen die Bedingungen seines Erzählens

---

395 Vgl. zu Schlegels Aristophanes-Schrift *Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie* (1794) als Ursprung des romantischen Ironie-Begriffs Kraft 2012.

396 Vgl. Schlegels 42. *Lyceums*-Fragment: »Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo.« (KFSA II, 151) Jean Pauls Humor aber, so zeigt sich auch an der hasischen Inszenierung, verweigert die in Schlegels Ironie-Konzept implizierte Versöhnung des Bedingten mit dem Unbedingten.

reflektierenden Erzähler, der zudem in diese Handlung in problematischer Weise verstrickt ist.[397] In Hasus' beredtem Eingeständnis der materiellen Beschränkungen seiner Darstellung ist mithin jenes Thematisieren und Problematisieren des Schreibens vorgebildet, in dem man das Sterne'sche Erbe von Jean Pauls »coupierte[m] Erzählen« erkannt hat.[398] Als Ostentation materieller Bedingtheit steht dieses Zersetzen der epischen Fiktion durch selbstreflexive Einschübe unverkennbar in der Tradition der kynisch inspirierten Satire. Das hasische Ich-Theater hat in diesem Sinne eine Art Scharnierfunktion: Es schließt einerseits konsequent an die vorausgegangenen *Grönländischen Prozesse* an, insofern nämlich im Scheitern des Gerichtsprozesses an den körperlich-technischen Bedingungen seiner Inszenierung jene (selbst-)kritische *reductio ad materiam* zu erkennen ist, auf die Jean Pauls Satiren sich spezialisieren.[399] Als eine Besinnung auf die inszenatorische Bedingtheit des aufgeführten Ich-Theaters weist diese kynische Figur aber zugleich voraus auf die humoristische Selbstreflexivität des späteren Werks: Wir haben es hier mit der Urszene eines Schreibens zu tun, das zusammen mit der dramatischen Darstellung immer auch reflexiv die Bedingungen der Möglichkeit solcher Darstellung mit auf die Bühne holt – und sich damit in seinem fiktionalen Illusionismus immer wieder subvertiert.[400]

---

397 So klagt Jean Paul in der *Unsichtbaren Loge*: »Nur tut es meiner ganzen Biographie Schaden, daß die Personen, die ich hier in Handlung setze, zugleich mich in Handlung setzen und daß der Geschicht- oder Protokollschreiber selber unter die Helden und Parteien gehört.« (I/1, 385–386) Diese Verstrickung des Erzählers in die zu erzählende Geschichte ebenso wie die ausführliche Reflexion darauf hat in der fatalen Involviertheit des Satirikers Hasus in sein Reflexionstheater ihre präzise Entsprechung.

398 Vgl. den Brief an Otto vom 23. Juni 1799: »Das närrische coupierte, ankündigende Erzählen hab ich mir leider von Tristram angewöhnt.« (HKA III/1, 227); dazu Michelsen 1962, hier: 333. Während Michelsen hellsichtig die Vorbildfunktion von Jean Pauls Frühwerk für das humoristische Erzählen der Romane herausarbeitet, findet das spezifisch Satirische dieses Frühwerks – das mit der Versöhnlichkeit, die Michelsen Sterne attestiert (1962, 29), nicht vereinbar ist – in seiner einflussphilologischen Studie keine Beachtung.

399 Vgl. zu dieser charakteristischen Figur der Satiren Bergengruen 2003b, Kap. 1; insbes. 19–25; zur kynischen Tradition und den expliziten Diogenes-Bezügen in Jean Pauls Frühwerk Bergengruen 2003b, 23.

400 Ich erinnere hier noch einmal an die oben erwähnte Autorschaftsfiktion des *Hesperus*: Dass der Erzähler »Jean Paul« sich das Material der zu schildernden Biographie von einem Hund (dem Boten des Satirikers Fenk) zutragen lassen muss, ist nicht nur eines von unzähligen Beispielen für die Ostentation der Faktur, die Jean Pauls Romanen eigen ist. Die kynische Konstellation hat ihr genaues Vorbild im hasischen Ich-Theater. Denn wie der Satiriker eingangs erklärt, wird seine aus ihm selbst bestehende »Schauspielertruppe« einzig durch einen »Pudel« unterstützt (»Ich selbst war, wie man schon wird gemerkt haben, der zeitige, trockne Direkteur der ganzen Schauspielertruppe, die sich [...] nicht unter zwei Mann belief, von welchen zwei Männern niemand der eine

Die mit dem Epilog aus dem Off besiegelte Selbst-Demontage des dargebotenen Schauspiels findet ihren prägnanten Ausdruck im abschließenden Kommentar, den Hasus als Personalunion von Schauspielerensemble, Regisseur und Theaterdichter an den Schulmeister richtet: »Unter dem Lichtanzünden befragte ich den Schulmeister, ob er aus allem die Moral zu ziehen vermöchte, daß Fortunens Rad den Stehenden fahre, den Liegenden *rädere*?« (II/2, 235) Nicht nur spottet der verspielte Witz dieser allegorischen Formulierung jeder moralischen Ernsthaftigkeit. Die Prägnanz des witzigen Bonmots und die Rhetorizität der Frage erwecken darüber hinaus den Eindruck, es handle sich bei der absurden ›Moral‹, die Hasus seiner Aufführung unterzuschieben sucht, tatsächlich um den eigentlichen Anlass, den generativen Keim des ganzen Theaters; gleichsam als hätte allein der witzige Einfall einer ›rädernden‹ Fortuna allererst die Inszenierung in Gang gesetzt, sodass sich hier der ganze Strafprozess als aus der witzigen Wörtlichkeit des allegorischen Diktums hervorgegangene Posse entlarvt.

Vollends auf die Spitze getrieben wird die mehrfache Selbstsubversion des theatralen Spektakels in der finalen Wendung der Anhangsepisode. Zuletzt eröffnet Hasus nämlich seiner Leserschaft, es habe sich beim ganzen aufwendigen Rollenspiel um nichts anderes als einen »vernünftigen Traum« (II/2, 236) gehandelt. Dieser Traum findet seine Grenze an der paradoxen Autopoiesis des Textes, die der letzte Akt des geschilderten Dorftheaters unternimmt. Im Anschluss an den gescheiterten Schauprozess verfällt Hasus nämlich auf die Idee, den »elenden Autor« zu geben, der den vorausgegangenen Akten des Theaters beigewohnt hat und sich nun in einem Epilog an sein »Lesepublikum« wendet (II/2, 235). Mit diesem letzten Akt avanciert die parabatische Kommunikation mit den Zuschauern vom Rang eines nicht zur eigentlichen Aufführung gehörenden Kommentars (›durch den porösen Vorhang‹) zum eigenständigen Teil des inszenierten Schauspiels. Zugleich beißt sich damit der gesamte Text gleichsam selbst in den Schwanz, wird doch hier die zu Beginn exponierte Ausgangssituation der Nacherzählung (s. o.) in das geschilderte Theater hineingenommen und damit auf subversive Weise die vermeintlich stabile Erzählsituation der Episode thematisiert. Hasus muss zunächst von seinem Plan Abstand nehmen, »den Autor und das ganze leibhafte Publikum durchaus in einem Nu zu machen« (II/2, 235), behilft sich aber im Folgenden dadurch, dass er das abwesende Lesepublikum durch die im Wirtshaus präsenten bäurischen Zuschauer ersetzt und seinen schmeichlerischen Epilog an diese richtet: »[I]ch muste die schwierige Rolle des Publikums oder meiner Leser, – weil sie selber nicht in der Schenke zu haben

war als ich selbst; der andere Mann war ein unfrisirter und wie ein Heiliger fastender Pudel […]« (II/2, 228–229; im humoristischen Kollaps der zweiköpfigen Mannschaft zur Vereinzelung von Ich und Hund ist dabei unschwer die solipsistische Gegenwende der Vorrede zu erkennen.)

waren, – blos mit den dasigen Bauern besetzen die wider ihr Wissen Zuschauer und Akteurs zugleich sein sollten.« (II/2, 235) Die in dieser Konfiguration erkennbare Eigenheit der Parekbase oder Metalepse, die dramatische Illusion auf das Publikum des Schauspiels ausgreifen zu lassen, gleicht indes auch hier einer verheerenden Selbstsabotage. Denn die unversehens zu ›Akteurs‹ gewordenen Zuschauer agieren durchaus nicht in der ihnen zugedachten Rolle des belesenen Publikums. Vielmehr scheitert die gelehrsam-witzige *Captatio benevolentiae*, die der auftretende Autor mit seinem Epilog unternimmt, an der mangelnden Bildung der Ersatz-Adressaten. Diese nehmen die kulinarische Metaphorik, mit der Hasus den ›Geschmack‹ des Publikums adressiert, beim Wort und unterbrechen seine Rede mit unverständigen Einwürfen:

> Ich hätte im gedachten Epilog also zur Schenke gesagt – und sagt' es auch wirklich, – ich wäre gottlob der Verfasser des Epilogs und der vergangnen 4 Akte und hätte ein gutes Herz, aber weiter nichts, wenn ich meinen guten Kopf ausnähme. Aber es wäre sonderbar, wenn beide nicht ein solches Publikum goutirte und lohnte, das seinen weichen Gaumen an den besten, alten und neuen Produkten erprobe (hier verfiel der Wirth auf eigenliebige aber dumme Gedanken von seinem Biere und Essen). (II/2, 235)

Die selbstreflexive Prägnanz dieser komischen Szene darf nicht unterschätzt werden: In diesem subversiven Wörtlichnehmen der Metaphern begegnet der Autor hier gleichsam der leibhaftig gewordenen Gegenwendigkeit seiner übertragenen Rede. Wir haben es also bei den zur Leserschaft berufenen Bauern, die den Epilog durch ihre assoziativen Gedanken ablenken, mit der abgespaltenen Personifikation jener subversiven Digressivität zu tun, die der witzigen Textproduktion eigen ist.[401] Der epilogisierende Hasus rettet seine von der eingeworfenen Wörtlichkeit der verwendeten Metaphern empfindlich gestörte Textproduktion schließlich mit einer münchhausischen Volte: durch unvermitteltes Erwachen, das den Autor mit seinem (Lese-)Publikum vereint.

> Allein, da ich mit noch mehr Witz fortfahren und das Gleichnis abweben wollte, daß nicht nur wir Autoren ein brauner, Honig erbeutender Hummelnschwarm, sondern auch das Publikum unsere Hummelkönigin sein mußt, die gleich der natürlichen sehr hübsch und ohne Flügel und ohne Haare und kohlschwarz wäre; da ich wie gesagt fortfahren wollte: so konnt' ich – weil ich aus meinem Bogenlangen Traume wach wurde; denn wie schon 30 Unregelmä-

401 Im Spektakel des *Launigten Anhangs* kommt mithin die Eigenheit der Jean Paul'schen Sprache zur Aufführung, jener Prosa, die am Anfang dieses Kapitels stand: Wie das witzige Syntagma (die allegorischen Bandwurmsätze des Witzes) dadurch proliferiert, dass es sich immer wieder im Gestus der Selbstlektüre kommentierend auf sich zurückwendet, so sieht sich Hasus' metaphorische Kommunikation von der subversiven Gegenrede seiner Leser abgelenkt und verzweigt.

> ßigkeiten dem Leser ausgeplaudert haben müssen, alles Bisherige und das Dorftheater und meine Grafschaft war blos ein vernünftiger *Traum* – eben deswegen um so besser fortfahren; denn seit meinem Aufwachen ruht ia eben das Publikum, das ich durch die ganze Schenke wollte repräsentiren lassen, lebendig vor mir und vor meinen 4 Akten, und wir sind wieder beisammen. (II/2, 235–236)

Besonders deutlich tritt in dieser finalen Episode ein wesentliches Charakteristikum der *Teufelspapiere* hervor: die geradezu obsessive Beschäftigung mit den kommunikativen Bedingungen des literarischen Textes.[402] Schon die makrostrukturelle Gliederung der Satirensammlung in ›Zusammenkünfte mit dem Leser‹ lässt darauf schließen, dass die reflexive Thematisierung der literarischen, schriftvermittelten Kommunikation ein zentrales Anliegen dieser Texte ist. Ebendies bestätigt sich hier mit allem Nachdruck. Die Theater-Fiktion erweist sich zuletzt überdeutlich als reflexive *mise en abyme* des Autor-Leser-Bezugs. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang der Umstand, dass der geträumte resp. träumende ›Autor‹ von der gleichzeitigen Verkörperung seines Publikums mit der Begründung Abstand nimmt, dies gehe »nur im wirklichen Leben an« (II/2, 235). Mit dieser irritierenden Nebenbemerkung spielt der Satiriker auf äußerst aufschlussreiche Weise auf die Bedingungen der literarischen Kommunikation an, wie sie sich in den Satiren verwirklicht. Wie Hasus' Vorrede zu den *Teufelspapieren* unmissverständlich klar macht, ist nicht davon auszugehen, dass die überraschende Wiedervereinigung mit der ›lebendigen‹ Leserschaft am Ende des *Launigten Anhangs* eine reale Gesprächssituation zweier einander gegenüberstehender Parteien restituiert. Vielmehr erwacht der Autor in jener eigentümlichen Pararealität, in der er selbst nicht nur als Protagonist, sondern auch als Verfasser *und* als Empfänger seiner Kapriolen figuriert (als »Inbegriff aller ausgemerzten Leser und […] Repräsentant des ganzen corpus«; II/2, 120). Der paratextuelle Rahmen der *Teufelspapiere*, die ›Zusammenkunft‹ mit und Vergegenwärtigung des ›Lesers‹, ist nichts anderes als ein solches Instanzen-Theater eines omnipotenten Autor-Ichs. Gegenüber diesem Ich-Theater nimmt sich der ›vernünftige Traum‹ von der Vorstellung in der Dorfschenke tatsächlich als die realistischere Vision kommunikativer Verhältnisse aus. Die finale Selbstsubversion des theatralen Spektakels als eines bloßen Traums hat ihre Pointe also im Umstand, dass auch die Ebene des ›wirklichen Lebens‹ die Struktur eines im Kopf des Autors angesiedelten imaginären Rollenspiels nicht verbergen kann.[403] Dieses Kopf-Theater abgespaltener Instanzen – darauf kommt es

---

402 Vgl. zu dieser Eigenheit von Jean Pauls Frühwerk Michelsen 1962, 335–336.

403 Ich erinnere hier noch einmal an den oben beleuchteten Blick in Hasus' Kopfinnenraum: Dort fanden sich neben der Masse an gelehrsamen Kuriositäten auch »der Leser selbst und mein eigen Ich«, sowie »mein zweites Ich, meine Frau« (II/2, 194).

hier an – ist zugleich die Gegenwelt von Jean Pauls Romanen, einem von fiktiven Autoren und ihnen korrespondierenden Leser:innen bevölkerten Spiegelkabinett des schreibenden Ichs.

Damit sind wir an einem zentralen Punkt angelangt: Der Blick auf die *Teufelspapiere* vermag zu zeigen, dass wir es beim paratextuellen Rahmen der Satiren mit der Keimzelle jener ›epischen‹ Welt zu tun haben, der Jean Paul seinen schriftstellerischen Ruhm verdankt. Ich erinnere hier noch einmal an die oben *en passant* erwähnte Vorrede, die das erste Bändchen des *Siebenkäs* umrahmt. In der dortigen Schilderung einer durch missliche Umstände (d. i. die Anwesenheit des Vaters) behinderten Zusammenkunft mit »Johanne Pauline« (I/2, 19), einer idealen Leserin, ist vor dem Hintergrund des hier eröffneten Blicks auf die *Teufelspapiere* deutlich das Erbe eines Schreibens zu erkennen, dem die Gewissheit um ein kommunikativ erreichbares Gegenüber abhandengekommen ist. In Michelsens Hinweis auf die Relevanz der »am Rande der Satire sich ansiedelnden fiktiven Verfasser[] und Leser[]« für Jean Pauls Erzählwerk findet sich diese Perspektive angedeutet.[404] Indes bleiben dabei die Wurzeln dieser dramatisch ausgestalteten Selbstreflexivität im Dunkeln. Die hier vorgelegte Rekonstruktion des Frühwerks hat versucht, diese Wurzeln ans Licht zu holen: Wie der nähere Blick in die Satiren zeigt, motiviert die kommunikative Crux des selbstreferentiellen satirischen Witzes eine fortgesetzte Selbstreflexion des Schreibens, in deren Zuge sich Autorinstanz und Kommunikationsakt zunehmend auseinanderlegen. Diese analytische Zergliederung erreicht in den *Teufelspapieren* ihren auf das sog. ›nachsatirische‹ Werk der 1790er Jahre vorausweisenden Zustand. Beginnend mit der Frage nach der Verkörperung des Geistes in der Schreibszene des Avisos, über die Problematisierung des Leserkontakts in der Vorrede und den aus ihnen resultierenden imaginären ›Zusammenkünften mit dem Leser‹, bis zur reflexiven Verhandlung der (Un-)Möglichkeit von Referenz in der inszenierten Subversion satirischer Intentionalität im *Launigten Anhang* zeigt sich das Konvolut als eine virtuos orchestrierte Reflexion eines sich selbst problematischen Schreibens.

Aus dieser fortwährenden Thematisierung und Problematisierung des satirischen Schreibens, der Bedingungen und Möglichkeit literarischer Kommunikation, wird in den 90er Jahren das auktoriale Maskenspiel von Jean Pauls Biographien.[405] So

---

404 Vgl. Michelsen 1962, 335–336; hier: 336.

405 In diesem Sinne hat auch Lindner die Genese des Hauptwerks aus der »Dramatisierung des Aussagevorgangs« hergeleitet: »Jean Paul gelangt nicht durch die Umwandlung satirischer Themen in narrative Fabeln zum epischen Erzählen, sondern durch die Auktorialisierung des Diskurses« (Lindner 1976, 83). Lindner fasst diese Auktorialisierung als Emergenz des souveränen »Generalautors« Jean Paul (vgl. Lindner 1976, Kap. VII; bereits Lindner 1970, 12–13): »Aus der Rolle des auktorialen Satirikers, der [...] seine deformierten Ersatzobjekte vorführt, verurteilt, bestraft, wird der

gesehen, handelt es sich beim erzählerischen Werk tatsächlich um die ins Epische ausgebaute Selbstreflexion einer ob ihrer Gegenwendigkeit je schon in die Krise geratenen Satire.

3.3.6 Appendix: Teuflische Selbstreflexion

Um von hier aus den finalen Absprung ins sog. Hauptwerk machen zu können, möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf die diabolische Motivik der satirischen Reflexivität zu sprechen kommen. Der Blick, den ich auf die *Auswahl aus des Teufels Papieren* geworfen habe, hat gezeigt: Mit der Autorschaftsfiktion der zweiten Satirensammlung, der Spaltung des Satirikers in einen Autor und einen dessen Absichten vereitelnden transzendentalphilosophischen Diabolus, findet Jean Pauls Schreiben zu einer auf das Hauptwerk vorausweisenden reflexiven Gegenwendigkeit; eine Gegenwendigkeit, die im *Launigten Anhang* ihre theatrale Ausgestaltung hat. Rufen wir uns noch einmal die Szenerie dieses Spektakels in Erinnerung, den von lauter Spiegeln umstellten Satiriker. Offensichtlich, so zeigt sich an dieser Szenerie, handelt es sich bei Hasus' Rollenspiel um ein ›Reflexionstheater‹ im doppelten Sinne: ein Theater, das auf Reflexion basiert und das Reflexivität zugleich inszenatorisch reflektiert. Die eindrückliche Szene, in der die deiktische Geste des inkulpierenden Zeigefingers neunfach auf das zeigende Ich zurückgewendet wird, trägt in diesem Sinne auch die Züge einer tragikomischen Selbstverkennung: Inszeniert wird hier nicht nur die Unfähigkeit des Satirikers, seinen Gegenstand zu treffen, sondern zugleich die heillose Entfremdung des gespiegelten Ich, das sich in der Distanz der Reflexion notwendig verfehlen muss. Vor diesem reflexionstheoretischen Hintergrund wird der »Teufel« (II/2, 228), auf den sich der Satiriker eingangs beruft, im oben exponierten (Luhmann'schen) Sinne als Chiffre für den Pferdefuß der Selbst-

auktoriale Erzähler, der als Regisseur alle Fäden seines Romans in der Hand hält […]«. Während an der vorausweisenden Bedeutung der Hasus-Figur nicht zu zweifeln ist, bedarf die Idee der Auktorialität, die Lindners Argument zugrunde liegt, einer Korrektur. Denn wie gesehen verdankt sich die Prominenz des Satirikers in den *Teufelspapieren* gerade der Problematisierung auktorialen Schreibens. Dass es um die Souveränität des auktorialen (Roman-)Erzählers ebenso prekär bestellt ist, wie um diejenige des ›strafenden‹ Satirikers; dass mithin auch der ›Generalautor‹ des Hauptwerks sich nicht den Eigentümlichkeiten des hasischen Reflexionstheaters zu entwinden vermag, wird der Blick auf den *Giannozzo* zu zeigen haben (vgl. unten, 3.4). Entsprechend ist auch gegen den von Lindner rekonstruierten Übergang zum Spätwerk, dessen selbstparodistische Motive er als »unbewusste Selbstproblematisierung der Dichterrolle« fasst (1976, 205), einzuwenden, dass die ›Selbstproblematisierung‹ des eigenen Schreibens vielmehr die höchst bewusste Voraussetzung des Jean Paul'schen Gesamtwerks ist.

reflexion lesbar.[406] Dieser diabolische Aspekt der Reflexion als des Versuches, sich selbst quasi von außen zu betrachten, findet in der unveröffentlicht gebliebenen *Baierischen Kreuzerkomödie* (1791) zu einer grotesken Schlüsselszene.[407] Die bereits erwähnte Satire, in der ein an Kant geschulter Teufel seine eigene Nichtexistenz zu beweisen antritt,[408] dokumentiert den Moment einer abgründigen Selbstreflexion. So berichtet der ungehalten über sich und die Welt räsonierende Teufel:

> Während dieses Selbstgespräch sah' ich meine Gestalt im Spiegel, mit mir auf und abspringen: »wer (fragt' ich entsezlich erbosset) gestikulirt mir da im Spiegel nach? wilst du mir, du Gestalt, auch mein Dasein vorspiegeln und machest mich deswegen nach? Oder mach' *ich vielleicht dich nach?* Und welchen Schwanz hör' ich auf der Stube herumbürsten und schleifen, thuts deiner oder meiner?« (II/2, 563–564)

Die Reflexion des sprechenden Ichs führt nicht zur Selbsterkenntnis, sondern – im Gegenteil – zur identitätsgefährdenden (Ab-)Spaltung des Bewusstseins nicht nur von seinem gespiegelten Gegenüber, sondern auch von seinem plötzlich fremd gewordenen Körper.[409] Archetypisch ist hier die Entfremdungserfahrung formuliert, die so viele von Jean Pauls Figuren wiederholen werden.[410] Im Kontext der hier vorgelegten Rekonstruktion des satirischen Frühwerks fällt dabei zugleich der selbstreflexive Charakter der allegorischen Szene ins Auge: Nicht nur begegnet uns der auf und abspringende Teufel als Alter Ego jenes Hasus, der sich und seine Leserschaft mit seinen ›wahnsinnigen‹ witzigen Sprüngen um den Verstand bringen wollte. Die beschriebene Abspaltung des reflektierenden ›Ich‹ von seinem Körper, genauer: seinem Schwanz, der verselbständigt auf dem Boden herumzubürsten scheint, liest sich als ein präzises Sinnbild jener unheimlichen Eigendynamik, die dem exzerptbasierten Schreiben inhärent ist. Der Teufel selbst wird hier Opfer jener Paradoxie, deren Verkörperung er ist: Die reflexive Rückwendung provoziert

406 Vgl. die obigen Ausführungen zur Herausgeberfiktion der *Teufelspapiere*.
407 Vgl. zur *Baierischen Kreuzerkomödie* und ihrem Anschluss an die *Teufelspapiere* Lindner 1974.
408 Vgl. oben, 3.3.5.1, Anm. 390.
409 Eines ihrer Vorbilder hat die Szene in Hasus' Abhandlung über die unzähligen Verwendungsmöglichkeiten menschlicher Haut. Die an Swifts *Modest Proposal* geschulte Satire beginnt mit der folgenden Schilderung der Sprechsituation (II/2, 86): »Als ich vor einigen Augenblicken nackt die Stube auf- und niederlief und mich im Spiegel vom Kopf bis auf den Fuß besah, so war ich endlich in der That genöthigt, mich so anzureden: ›Wahrhaftig! Ich weiß ganz und gar nicht, was ich bisher dachte, daß ich seit langer Zeit nicht anders als völlig gekleidet herumgieng. Ist nicht diese meine Haut eine vollständige wohlgemachte Kleidung, die nett genug anliegt und die so wenig wie der Israeliten ihre in der Wüsten, bis auf den Faden abgetragen werden kann?‹«
410 Auf diese Vorbildfunktion der Szene hat auch Waltraud Wiethölter (1981, 152) hingewiesen.

eine Dissoziation des Bewusstseins, die den digressiven (Ratten-)Schwanz der Assoziationen als diabolisches *perpetuum mobile* erscheinen lässt.

Dass das Aus-sich-Heraustreten des Ichs gerade in seinen diabolischen Zügen auf das Hauptwerk vorausweist, zeigt sich an der Figur des Luftschiffers Giannozzo, den Jean Paul im *Komischen Anhang* zum *Titan* auf eine buchstäbliche ›Höllenfahrt der Selbsterkenntnis‹ schickt. Giannozzos *Seebuch* ist der nächste und letzte Teil dieses Kapitels gewidmet.

3.4 Der REinfall der Satire – *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*

Am Horizont der vorausgegangenen Überlegungen ist mit Hasus die tragikomische Figur eines ohnmächtigen Satirikers aufgetaucht: eines strafenden Richters, dessen theatralisches Gericht von der eigenen reflexiven Befangenheit, von der Teilnahme des Satirikers am (Welt-)Theater, systematisch sabotiert wird. Diese Figur kommt uns, ein gutes Jahrzehnt später, in Gestalt des Luftschiffers Giannozzo wieder entgegen. Schon sein Name weist den Ballonfahrer als Reflexionsfigur Jean Pauls aus: er verbindet in der Art eines Portmanteau den italienischen Johann oder Jean suggestiv zugleich mit der Hochzeit (*nozze*) und dem Schaden (*nocere*), von dem sich die Nacht (*nox*) ableitet.[411]

Sein *Seebuch*, erschienen 1801 als *Komischer Anhang* zum *Titan* (zweites Bändchen), liest sich als großangelegte Allegorie auf die Ohnmacht einer Satire, die sich selbst als Teil der verhassten Welt weiß. Diese gleichsam metasatirische Dimension der Erzählung, wenn man denn von einer sprechen kann, ist in der Forschung verschiedentlich thematisiert worden.[412] Indes geht die poetologische Relevanz des *Seebuchs* über die Präsentation eines ohnmächtigen Satirikers hinaus. Vielmehr lässt sich zeigen, dass Jean Paul mit der Luftfahrt Giannozzos eine umfassende Selbstreflexion jenes gegenwendigen Schreibens unternimmt, das im Frühwerk seinen Ursprungs- und Austragungsort hat. Der Rundgang der folgenden Lektüre versucht, die verschiedenen Aspekte dieser *parabasis* zu entfalten. An deren Anfang und Ende steht ein tödlich verunfallter, in seine Glieder zerstückter Autor; Fanal jener verheerenden Gegenwendigkeit der satirischen Aggression, der die Lektüren dieses Buches gewidmet sind.

---

411 So die bei Varro (l. l. VI,6) vorgetragene Etymologie. Die *Hoch*zeit ist dabei natürlich im wörtlichen Sinne der Erhebung zu verstehen.

412 Vgl. zuletzt etwa Esselborn 2017, insbes. 110–114; Deupmann 2002, 84; Brummack (1979, 115–129) widmet dem Giannozzo im Rahmen seiner These vom ›relativierten Satiriker‹ Aufmerksamkeit.

3.4.1 Der Anfang: Autorschaft

Bei allem, was über den *Giannozzo* in puncto Weltanschauung, Humor, Metaphysik geschrieben wurde,[413] lohnt es sich doch, am Anfang genau zu lesen. Das *Seebuch* beginnt mit einer doppelten Apostrophe: an die namenlose Leserschaft einerseits und an den unter vielen Namen bekannten »Bruder *Graul*« alias Leibgeber (alias Schoppe) andererseits (I/3, 927). Schon im ersten Kondizionalsatz wird dabei der tragische Ausgang der Luftreise vorweggenommen:

> Trefft ihr einen Schwarzkopf in grünem Mantel einmal auf der Erde, und zwar so, daß er den Hals gebrochen: so tragt ihn in eure Kirchenbücher unter dem Namen Giannozzo;[414] und gebt dieses Luft-Schiffs-Journal von ihm unter dem Titel »Almanach für Matrosen, wie sie sein sollten« heraus. (I/3, 927)

Der Autor des *Seebuchs*, der unter dem Namen Giannozzo firmieren will,[415] entwirft sich als Schiffbrüchiger, gleichsam als ob Absturz und Genickbruch die einzig zureichenden Gründe dafür wären, dass man ihn »einmal auf der Erde« antreffen wird. Damit ist der Ton der Weltverachtung angestimmt, die den Text wie das Luftschiff Giannozzos antreibt. Zugleich fällt beim genauen Blick auf die erste Seite des Textes auf: Die Antizipation des Gefunden- und Gelesenwerdens, mit der das Journal anhebt, lässt den Körper des Autors und seinen Text bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander übergehen: In einer Art symbolischer Grablegung soll der Autor ›in die Kirchenbücher getragen‹ werden, wo er als Inschrift seines Namens überdauert; und an die Stelle des versehrten Körpers tritt der Text seines Journals. Die suggestive Verquickung der Textedition mit dem Unfalltod des Luftschiffers nähert die Lektüre des Journals einer Leichenschau. Diese, im ersten Satz nur angedeutete, metonymische Identifikation von Autor und Text wird in den folgenden Sätzen unmissverständlich: Die Lektüre mit einer Verletzung seiner körperlichen Integrität gleichsetzend, imaginiert Giannozzo, wie die »Wochenmenschen [und]

413 Vgl. zuletzt aus dezidiert philosophischer Perspektive Wenz 2019; zum Humor Müller 1983, Kap. IV; Köpke 1992; die Rolle und Figur des Luftschiffs und seiner Perspektivik beleuchten Link 1984, 1988; Brüggemann 2000; Vogel 2005; Eickenrodt 2006, 194–283; Welle 2009, 123–144 und Niehle 2018, 126–135, 164–166; sowie jüngst Maurer 2021.

414 Ich zitiere hier den Wortlaut der Erstausgabe (*Titan*, zweiter Band, Berlin 1801, hier: 37). Die Hanser-Ausgabe hat, einer Konjektur von Berend folgend, das erste Prädikat des Hauptsatzes um eine vereindeutigende Präposition ergänzt: »so tragt ihn in eure Kirchenbücher unter dem Namen Giannozzo ein« (I/3, 327). Ich versuche im Folgenden zu plausibilisieren, dass es sich nicht um eine versehentliche Auslassung handelt.

415 Dass es sich um ein selbstgewähltes Pseudonym handelt, suggeriert die Grauls abschließender Bericht vom Tod seines Freundes (I/3, 1010).

Allermannsseelen« ihn »angreifen [...] mit ihren schmutzigen Augen«,[416] um sein »allgemein[es] gelesen [W]erden« dann doch mit der Begründung zu begrüßen, dass sein Journal »die Allermannsseelen recht [...] in Ärger setzen werde« (I/3, 927). Hier wird deutlich: Offenbar ist der Text von Vornherein auf sein Gelesenwerden hin geschrieben; ein Gelesenwerden, das seine Bedingung im grausamen Tod des Autors hat. Dieser vererbt gleichsam seine Subjektqualitäten an das nachgelassene Journal, das fortan an der Statt des eulenspieglisch intervenierenden Satirikers die Menschen ›in Ärger setzen‹ soll.[417] Um die Tragweite dieses Anfangs zu verstehen, muss man ihn mit dem Schluss des Textes zusammenlesen. Tatsächlich endet die Luftreise, nur zu bedeutungsschwer, mit den *disiecti membra poetae*, den Gliedern des zerstückelten Dichters: »[Giannozzos] rechter Arm und sein Mund waren weggerissen, das Horn zum Teil geschmolzen [...]« (I/3, 1010). Dass dem Autor des *Seebuchs* ausgerechnet die Organe des Sprechens, Schreibens, Kommunizierens fehlen, ist kein Zufall. In ihrer Abtrennung vom Körper des Autors hat die besagte Subjektqualität des Textes vielmehr ihre Bedingung. Aus dem Text sprechen nun, sublimiert zu Stimme und Stil, Mund und Schreibarm des Luftschiffers. Mit der Verstümmelung des Luftschiffers werden also die Bedingungen für jene ›Übertragung‹ (*translatio*) geschaffen, die aus den vorgefundenen *membra disiecta* ein auktorial signiertes Textcorpus werden lässt: »tragt ihn [den Schwarzkopf] in eure Kirchenbücher unter dem Namen Giannozzo; und gebt dieses Luft-Schiffs-Journal von ihm unter dem Titel ›Almanach für Matrosen, wie sie sein sollten‹ heraus.« (I/3, 327) Dergestalt überantwortet der Beginn des *Seebuchs* die Konstitution der ›Funktion Autor‹ der Leserschaft des Textes. Satiriker, so lässt sich dem Ringschluss von Ende und Anfang entnehmen, dem das *Seebuch* sich verdankt: Satiriker müssen eingehen, um in Büchern ihr (Nach-)Leben zu führen.[418]

Bleiben wir noch einen Moment bei den Gliedern des Dichters: Dass am abgerissenen Arm des Luftschiffers die heikle Frage nach der Autorschaft des satirischen Textes hängt, verdeutlicht die dem Journal vorausgeschickte Vorrede »Jean Paul Fr. Richter[s]« (I/3, 905), der betont, Giannozzos »Arm [sei] von [s]einem sehr zu trennen« (I/3, 905) – angesichts des zitierten Textendes eine reichlich makabre Bemerkung. Was sich in diesem Wortspiel mit dem *membrum disiectum* des Autors

416 Diese Identifikation lässt sich auf das Vorbild von Montaignes *Essais* zurückführen, in dessen Tradition das *Seebuch* als ein autobiographisches »Journal« (I/3, 928) steht: »Ici, nous allons conformement et tout d'un train, mon livre et moi. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier; ici, non: qui touche l'un, touche l'autre.« Montaigne 1992 [1588], III, 2.

417 »*indignatio movetur*«, hieß dieser Topos der Satiretheorie bei Heinsius vgl. Kap. I.1.1.

418 Im Plural der Kirchenbücher (»eure Kirchenbücher« I/3, 927) hat die finale Zerstückelung des Autors ihr Pendant: Der Zerstreuung der abgerissenen Kommunikationsorgane korrespondiert die Vervielfachung der Namenseinträge.

bereits andeutet, ist die eigentümliche Schizochirie (Zwiehändigkeit) des Textes. Denn tatsächlich befindet sich das Schreibglied des Journal-Autors, der berüchtigte, wahllos ›dreinschlagende‹ »Arm« des Satirikers (I/3, 905) ab dem ersten Kapitel im Clinch mit »[*d*]*es Herausgebers Hand am Rand*« (I/3, 928). Diese greift wiederholt zensierend und kommentierend in den Text ein, etwa – um ein einschlägiges Beispiel anzuführen – als Giannozzo sich über die geheuchelte Empfindsamkeit des Mülanzer Rezensenten und Schürzenjägers Fahland erbost, den er dabei beobachtet, wie er mithilfe eines Romans »von dem aus *Feucht*-Wangen gebürtigen Jean Paul« eine Frau verführt (I/3, 945). Dagegen wehrt sich der Herausgeber mit dem Hinweis, er habe »oben eine ganze lange mokante Stelle weggelöscht«, in der Giannozzo sich über »die Leserinnen und die Ehrensäulen« ausgelassen habe, »die ich ihnen hin und wieder aufgerichtet« (I/3, 945, Anm. 1). Bei den Versuchen, in philologischer Manier die Widerstände zu brechen, die Giannozzos satirische »Wortspiele oder Spielworte« (I/3, 945, Anm. 1) der Lektüre des Journal-Textes entgegensetzen, wird die zensierende Hand des Herausgebers mitunter aber selbst wiederum Opfer der Zensur. So schon in der zweiten Fahrt, als Jean Paul den Decknamen des von Giannozzo angeflogenen »Fürstentümlein[s] *Vierreuter*« (I/3, 934) offenlegen will: »Der wahre Name aber heißet, wenn anders die Zensur nicht Sternchen dafür setzt, ******.« (I/3, 934, Anm. 2)[419] Im inszenierten Eingriff des zensierenden Griffels erweist sich die ›Funktion Leser‹, die dem Journal-Text in der Figur des Herausgebers (»D.H.«) implantiert ist, ihrerseits als in sich gespaltene.

Vollends vertrackt wird die Frage nach der im Zusammenspiel von Autor (Giannozzo) und Herausgeber (Jean Paul) sich konstituierenden Autorschaft des Textes angesichts des zwölften Kapitels. Denn Giannozzo heftet dem Bericht seiner zwölften Fahrt ein von ihm gefundenes, makuliertes Manuskriptblatt mit »artige[n] Sentenzen« (I/3, 995) an, das der Herausgeber Jean Paul als ausgestrichener Teil seines »Jubelsenior« identifiziert (I/3, 995, Anm. 1).[420] Giannozzo wird dadurch seinerseits zum Herausgeber seines Herausgebers, der die Inkorporation seines Manuskripts mit der Begründung begrüßt, man könne daraus ersehen, »wie hart ich mich selber

---

419 Vgl. auch die Anmerkung zum Namen der Stadt Mülanz (I/3, 944): »Auf den Karten heißet sie *****«.

420 Dass das *Seebuch* also den Abfall des Jean Paul'schen Appendix (denn als solcher ist der *Jubelsenior* erschienen), mithin den Auskehricht des Auskehrichts präsentiert (vgl. die oben beleuchtete Appendix-Poetik, Kap. 3.2.4.4), macht das Anhang-Bändchen des *Titan* als *satura* ersten Ranges kenntlich. Das von Giannozzo gefundene Manuskript seines Textes ist dabei nicht zufällig um einen Roman Lafontaines gewickelt (»um einen berühmten deutschen Romanschreiber, dessen Autorschaft eine lange deutsche Übersetzung seines französischen Geschlechts-Namens ist«; I/3, 995): Die darin enthaltenen Sentenzen werden damit zugleich als lakonische Fußnoten zum empfindsamen Diskurs des Zeitalters lesbar.

zensiere und wie viel ich ausstreiche, was ein anderer drucken ließe« (I/3, 995).[421] Während also des Herausgebers Hand am Rand Giannozzos chiffrierende Namenswechsel rückgängig zu machen sucht, hebt dieser seinerseits die von Jean Paul vorgenommenen Ausstreichungen auf und verschafft dem Unpublizierten eine apokryphe Rückkehr. In diesen Händeln des Ausstreichens und Ausstreichungen Aufhebens konstituiert sich der Text des *Seebuchs* als ein unabgeschlossener, paratextuell deformierter Körper.

3.4.2 Unform, *satura*, Zickzack des Witzes und des Luftschiffs

Die zitierten Anfangssätze des Journals geben über die Unform des Textes noch weiteren Aufschluss: Indem Giannozzos quasi-testamentarische Verfügung über die Herausgabe seines Journals das Ende der darin geschilderten Luftreise vorwegnimmt, subvertiert der Auftakt des *Seebuchs* zugleich jegliche narrative Spannung. Der Ausgang ist klar: Die Luftfahrt wird im Absturz enden. Die Handlung gibt sich als zweckdienliches Gerüst einer radikal digressiven Schreibweise zu erkennen. Dass das apostrophierte Publikum des Luftschiffers im *Seebuch* nichts anderes als eine Sammlung vermischter Beobachtungen erwartet, legt schon der von Giannozzo gewählte Titel »Almanach« (I/3, 927) nahe, der ein *mixtum compositum par excellence* bezeichnet.[422] Die Charakteristik, die im ersten Satz des Textes vom *Seebuch* gezeichnet wird, ist sprechend. Indem der Autor verfügt, sein privates »Journal« als publizistisches Mischformat (»Almanach«) zu veröffentlichen (I/3, 927), verleiht er dem *Seebuch* die Züge jener Unform, die ich oben als Produkt einer für das 18. Jahrhundert typischen Verselbständigung der inventorischen Stoffsammlung beschrieben habe:[423] Aus dem individuellen Archiv einer schreibenden (Selbst-)Dokumentation wird – alle formende Bearbeitung überspringend – das hybride Format einer ›Zeit-Schrift‹, eines kalendarischen *mixtum compositums*. Für das heterogene Kompositionsprinzip des *Seebuchs* steht darüber hinaus auch

421 Mit dieser verkehrten Werkpolitik aktualisiert das *Seebuch* eine unpublizierte Satire aus dem Jahr 1784, die *Volständige Mittheilung der schlechten, aberwizigen, unwahren und überflüssigen Stellen, die ich in meinem noch ungedrukten »satirischen Organon« aus Achtung für den Geschmak und für das Publikum ausgestrichen habe* (II/1, 996–1006).

422 Vgl. etwa den Eintrag im Damen Conversations Lexikon (Bd. 1 1834, 15): »Almanach […] bezeichnete zuerst einen Kalender. Als man aber späterhin die Kalender mit allerhand Nachrichten, Erzählungen, Gedichten ausschmückte, wendete man den Namen Almanach dieser neuen Art zu, und versteht jetzt darunter ein kleines Buch zur Unterhaltung, bei dem der Kalender nur Nebensache ist.«

423 Vgl. Kap. III.1.2.3.

Giannozzo selbst, dessen Name auf deutsch, wie im Text eigens angemerkt wird, »der große Hans« bedeutet (I/3, 969). Der ›große Hans‹ ist nämlich nicht nur das vor juvenalischer Wut bis zum Explodieren aufgeblasene Alter Ego *Jean*[424] Pauls, sondern auch der Name einer deftigen, mit unterschiedlichsten Zutaten gefüllten Mehlspeise.[425] Giannozzo ist also die italianisierte Version einer norddeutschen *satura* und damit tatsächlich nichts anderes als die Verkörperung seines hybriden, von allerlei satirischen Digressionen aufgeschwollenen Textes. Auf dieses innige Verhältnis zwischen der Faktur des Textes und der Verfassung des Autors deuten auch die Anspielungen auf die Etymologie der *satura*, die Jean Paul im Vorwort zum Anhangs-Bändchen platziert, wo er sich von der blinden Wut seines Protagonisten Giannozzo zu distanzieren sucht:

> Der ungestüme, durchreißende Giannozzo, satt eines prosaischen Jahrhunderts ohne Theokratie und eines Lebens ins Deutsche übersetzt […] – dieser Mensch, den die Sättigung an der tiefen Kerker- und Gassenluft aufgejagt in die Bergluft und der nicht sowohl zu viele schlimme Menschen gesehen als zu viele Menschen, dieser muß unter die Menge so dreinschlagen, daß er oft ganz falsch trifft. Aber sein Arm ist von meinem sehr zu trennen. (I/3, 905)

Es ist die (Über-)Sättigung an der schlechten Welt, die den Luftschiffer aus den ›prosaischen‹ Niederungen der Gesellschaft in die Höhe treibt.[426] Luftschiffer, Luftschiff und Luftschiffsjournal vereinen sich in ihrer Saturiertheit vom bunten und sinnlosen Treiben der Menschen; dem mannigfaltigen *discursus*, den schon Juvenal, von

424 In der Episode um die Festung Blasenstein figuriert Giannozzo als französischer Revolutionär unter dem Namen »Jean Jean« (I/3, 981).
425 https://de.wikipedia.org/wiki/Großer_Hans (15. November 2021). Giannozzo ist also ein direkter Vorfahre des Humoristen Worble aus dem *Komet*, von dem es in Anspielung auf die Initialen Jean Pauls heißt, er sei zu einem »Jean Potage« oder »Jack Pudding« geboren (I/6, 738). In diesem Sinne trifft auch die Bezeichnung Gehrischers durchaus in Schwarze, der Giannozzo einen »Hanswurst« nennt (I/3, 949).
426 In dieser Erhebung gleicht Giannozzo unverkennbar dem Humoristen Schoppe auf seiner »Anhöhe, wohin ihn immer das Anschauen *vieler* Menschen auf einmal trieb und wo er mit einer schwer zu malenden Erhebung, Ergrimmung und lachenden Kümmernis ansah den ewigen zwingenden, kleinlichen, von Zwecken und Freuden verirrten, betäubten schweren Wahnsinn des Menschengeschlechts; – und seinen dazu.« (I/3, 228) Der letzte Nachsatz, der die in der topographischen Erhebung allegorisierte Distanz zwischen satirischem Beobachter und verachteter Menschheit kollabieren lässt, ist für die Verfassung des Humoristen der entscheidende. Giannozzo freilich ereilt die oben zitierte Einsicht, dass er selbst nicht besser sei als die Menschen, auf die er herabblickt, erst spät, am Ende seiner Luftfahrt. Verglichen mit Schoppes melancholischer Kontemplation zeigt sich der nihilistische Luftschiffer als überwiegend cholerischer, aktiv strafend in das beobachtete Geschehen eingreifender und trotz aller Vergeblichkeit seiner satirischen Interventionen unversöhnlicher Weltverächter.

der hohen Warte des Satirikers herabblickend, zum ›Mischfutter seines Büchleins‹ (*farrago libelli*) erklärte.[427]

Giannozzo findet für diesen satirischen Stoff also das kalendarische Format des ›Matrosen-Almanach‹ (I/3, 927). Tatsächlich wird das journalistische (Un-)Ordnungsprinzip des Almanachs, das den Kalender nur zum Vorwand für die Versammlung unzusammenhängender Schriftstücke nimmt, im Text nicht nur benannt. Vielmehr wird es in der oben bereits anzitierten Anfangspassage auch rhetorisch vorgeführt:

> Wahrlich, wär' ich ein säkularischer Mensch wie Shakespeare: ich riebe mich vor Ärger auf, daß die Wochenmenschen, die Allermannsseelen mich nur angreifen dürften mit ihren schmutzigen Augen; die ersten Christen, die Griechen, die Ägypter hatten mit größerem Rechte Verbote der heiligen Bücher, als wir letzten Christen Verbote der unheiligen. Ich aber als ein schlechter Monatsheiliger mag mich allenfalls mit den Monatsrettichen, die unter mir grünen und feststecken, und mit den Mai-, Junius- und Juliuskäfern, über die ich hinfliege, und mit den Unterhaus-Gemeinen gemein machen und verunreinigen und kann ohne Schaden allgemein gelesen werden. Nähr' ich doch dabei die Hoffnung, daß ich die Allermannsseelen recht damit in Ärger setze. (I/3, 927)

Angefangen beim »säkularischen« Shakespeare springt Giannozzo – oder vielmehr: sein Witz – von den »Wochenmenschen« zum »Monatsheilige[n]«, von dort zu den »Monatsrettichen« und, den Gleitflug des Luftschiffs aufnehmend, über die Monatsinsekten, »die Mai-, Junius- und Juliuskäfer«, um schließlich *per oppositum* vom *Über*flug zum *Unter*haus zu wechseln und im Wortspiel mit dem Gemeinen (»Gemeinen«, »gemein machen«, »allgemein«) auszuklingen. Was sich hier beobachten lässt, ist der rhetorische Antrieb des satirischen Textes, dessen dis/kontinuierliches, metonymisch-metaphorisches Prozedieren die Flugbewegung des Luftschiffs figuriert. Charakteristisch für diese Bewegung der witzigen Abdrift, die den Satz vom Größten ins Kleinste führt, ist ihre enorme Amplitude: Gerade wie sein Ballon schwankt Giannozzos Witz zwischen der Erhabenheit eines Jahrhundertdichters und den im Boden feststeckenden Monatsrettichen, er steigt unvermittelt und sprunghaft hoch über die fliegenden Käfer und wieder hinab in die Gemeinheit des Unterhauses. Bei genauem Lesen von Giannozzos Sätzen stellt sich somit, noch bevor das Luftschiff richtig eingeführt ist, ein charakteristisches Vexierbild ein: Offensichtlich handelt es sich bei der Ballon-Fahrt um eine Allegorie jener

---

427 Iuv. sat. I,85–86: »*Quicquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,/ gaudia, discursus, nostri est farrago libelli.*« – »Was auch immer die Menschen tun, ihre Ängste, ihr Zorn, ihre Lust, ihre Freuden, ihre Umtriebigkeit – all dies ist das Mischfutter meines Büchleins.« Tatsächlich hatten Rabeners *Noten ohne Text* (1751), ein für Jean Pauls groteske Paratextualität einschlägiges Vorbild (vgl. Dembeck 2007), die berühmten Verse zur Programmatik einer radikal heterogenen Sammlung erhoben (vgl. dazu oben III.1.2.2).

unsteten, bipolar-oszillierenden Bewegung, die Giannozzos Witz, also seiner ›verunreinigenden‹, Hohes und Niederes kontaminierenden Sprache, eigen ist. Ob die Sprache der Bewegung des Luftschiffs folgt, oder ob nicht vielmehr das Luftschiff als Emergenzphänomen eines rhetorischen Zickzacks zu begreifen ist, lässt sich nicht entscheiden. Klar ist: Die Darstellung dieses Zickzack-Kurses ist das eigentliche Anliegen des Textes.

Seit dem *Billet an meine Freunde*, das dem *Leben des Quintus Fixlein* vorausgeht, kennen Jean-Paul-Leser:innen diese Wechselbewegung als den »dritte[n] Himmelsweg« (I/4, 12) der Jean Paul'schen Lebenskunst. Die berühmte Vorrede zum *Fixlein* skizziert eine polare Opposition zweier Weltverhältnisse: der sich weit über die Dinge erhebenden Weltflucht einerseits und der diametral entgegengesetzten Horizont-Verkleinerung andererseits. Im *tertium datur* des ›dritten Himmelsweges‹ finden diese beiden Lebensweisen ihr Ungleichgewicht:

> Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. – Der zweite ist: gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen [erblickt]. Der dritte endlich – den ich für den schwersten und klügsten halte – ist der, mit den beiden andern zu wechseln.– (I/4, 10)

Die Bedeutung dieser *ars vivendi* für den Text des *Seebuchs* liegt auf der Hand: Es ist gerade diese unstete Wechselbewegung, die in der Ballonfahrt Giannozzos zur Darstellung kommt. Wenn Giannozzo in einem Satz von der hohen Warte eines säkularischen »Shakespeare« – der einst als Vorläufer des toten Christus vom Weltgebäude herab seine vernichtende Predigt sprach[428] – zu den im Erdboden verwurzelten Radieschen (»Monatsrettichen«) wechselt (I/1, 927), dann zeigt sich daran: Dieser Luftschiffer fliegt, bei aller entschieden gesuchten Distanz zur Welt, der eigenen Erdgebundenheit eingedenk. Er weiß sich noch als Überflieger (der Maikäfer) schmerzlich den Unterhaus-Gemeinen gemein, zu denen es ihn, aller Abstoßung zum Trotz, immer wieder herabzieht.[429]

---

428 Vgl. dazu oben Anm. 390. Das Extrablatt über die »hohen Menschen« aus der *Unsichtbaren Loge* zählt »Shakespeare« denn auch zu den exemplarischen Vertretern dieser sich über die Erde erhebenden Weltverächter (I/1, 222).

429 Vgl. etwa, um nur ein Beispiel für diese Ambitendenz zu geben, schon in der ersten Fahrt Giannozzos Ausruf: »›Aber ich strecke meine Arme […] Dank-betend gegen dich aus, göttliche Sonne, und danke dir, daß ich dir näher bin und ferner von den Menschen, sowohl von den Sachsen als von allen andern! – Ich will sterben, schlaf' ich diese Nacht drunten. – Und doch möcht' ich an dem

Die *Vorschule der Ästhetik* wird diese schizophrene Verfassung als diejenige des Humors kenntlich machen und sie ins Bild des Vogels Merops bringen, der den Blick gegen die Erde gekehrt dem Himmel zufliegt (I/5, 129). Merops, wörtlich der ›Teilsichtige‹, verkörpert schon seinem Namen nach die irreduzible Verhaftung des Denkens im Irdischen, mithin die unentrinnbare Beschränktheit der menschlichen Perspektive, der ein souveräner Blick auf das Ganze der Welt ebenso verwehrt ist wie die Schau des metaphysischen Jenseits. Diese erkenntnistheoretische Dimension ist für die am *Giannozzo* ablesbare Genese des Humors aus der Krise der Satire entscheidend: Das ständige Auf- und Ab seines Luftschiffs, das zu immer neuen, im Journal dokumentierten Fahrten ansetzt, macht nur zu deutlich, dass der Weltverächter seinen überlegenen Standpunkt der verurteilenden Herabschau nicht dauerhaft behaupten kann. Vielmehr zeugt das *Seebuch* vom immer wiederholten Scheitern des Satirikers am eigenen Verstricksein in jenes »Spuckkästchen [und] Pißbidorchen«, das ihm die Welt ist.[430] »[I]ch bin ja auch einer von denen drunten« (I/3, 1007), lautet der entscheidende Ausruf, mit dem sich Giannozzo in einem finalen Wutanfall selbst ins Jenseits, in den Tod, befördert. Der verhängnisvolle Umstand, dass »der Humorist«, wie es in der *Vorschule* heißen wird, »seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann« (I/5, 128), findet im *Giannozzo* die Gestalt einer metasatirischen Allegorie. In ihr setzt sich die Darstellung jener fatalen Reflexivität fort, die der Anhang der *Teufelspapiere* ins Bild des hasischen Spiegeltheaters brachte. Nicht anders als Hasus, nur auf höherer, metaphysischer Ebene, wird auch Giannozzo die eigene Beteiligung am *theatrum mundi* zum Verhängnis. Der bereits in den späteren Satiren ausgeprägte Pferdefuß der Reflexion – die Diabolik einer Beobachterperspektive, die sich selbst aus dem Zusammenhang auszunehmen sucht, dem sie doch irreduzibel angehört – kommt in Giannozzos *Seebuch* zur vollen Geltung. Nicht nur die beobachtete Welt erscheint dem Luftschiffer als diabolischer Zusammenhang, der hochfliegende Satiriker wird sich über seinem Beobachten selbst zum Teufel:[431] »Die großen Wolken, die unten aufeinanderfolgten, waren der kalte Atem eines bösen Geistes, der in der Finsternis versteckt lag. Ein Haß gegen alles Dasein kroch wie Fieberfrost an mir heran;

Steine liegen, wo du einschliefst, heiliger Gustav, und heute zu diesem Jakobs-Kopfkissen niederfahren!‹« (I/3, 931).

430 Vgl. die zweite Fahrt: »›Das Spuckkästchen drunten, das Pißbidorchen, das ist der Planet‹, würd' ich einem Seraph antworten, der vor mir vorbeiflöge und mich bäte, ihn zurechtzuweisen.« (I/3, 933)

431 Diese Diabolik durchzieht den gesamten Text und gipfelt (buchstäblich, nämlich auf dem nächtlichen Brocken) in Giannozzos Einsicht: »ich bin gewiß der Teufel« (I/3, 966); vgl. zu dieser zentralen Szene unten, III.3.4.6.

ich sagte wieder: ich bin gewiß ein böser Geist.«[432] Seine Entfernung von der Welt eröffnet dem Luftschiffer also keine verniedlichte Perspektive auf das »Kindergärtchen« der Erde (I/4, 10), sie steht vielmehr im Zeichen einer umfassenden Negativität. Giannozzos endgültige, schon im ersten Satz vorweggenommene, Havarie dokumentiert den Schiffbruch des nur scheinbar souveränen Zuschauers. Das *Seebuch* liest sich damit nicht zuletzt als eine radikale Erkenntniskritik.[433]

Der Humor des *Seebuchs*, so zeichnet sich hier ab, ist so schwarz wie das »schwarze[] Blut«, das durch Giannozzos »Kollerader« fließt (I/3, 976). Der Verweis auf die Vorrede zum *Quintus Fixlein* ist deshalb auch nur mit Vorsicht zu genießen.[434] Indem das Journal der Luftreise die Genese des humoristischen Zickzacks aus dem Entrüstungsimpuls der Satire nachvollziehbar macht, gibt es die eudaimonistische Lebensklugheit des dritten und ›besten‹ der ›drei Wege, glücklicher zu werden‹ (I/4, 10) zugleich einer radikalen Desillusionierung preis. Giannozzos

432 In der Präsenz des *genius malignus* im *Seebuch* behauptet sich das unverkennbare Erbe der Descartes'schen Philosophie. Mit dem Gedankenexperiment eines alle Wahrnehmung täuschenden bösen Geistes hatte Descartes bekanntlich die radikalste skeptische Verunsicherung zum Ausgangspunkt seiner *Meditationes* genommen und damit das Denken in geradezu fundamentalistischer Weise auf seinen Selbstvollzug zurückgeworfen (Med. II,6). Wie sich im Folgenden noch näher zeigen wird, agiert Giannozzo nicht zuletzt die tragischen Implikationen dieser skeptischen, das Subjekt irreparabel von seiner Außenwelt trennenden Verunsicherung aus.

433 Zur erkenntniskritischen Implikation der von Hans Blumenberg (1979) untersuchten absoluten Metapher vom Schiffbruch mit Zuschauer s. Stoellger 2000, 270–279. Bereits in seinen *Beobachtungen an Metaphern* markiert Blumenberg an Bruckhardts Schiffmetaphern »die Unmöglichkeit der Theorie gegenüber der Einzigartigkeit eines Gegenstandes, dem sie sich selbst integriert sieht.« (Blumenberg 1971, 188) Dass sich die ins Katastrophische gewendete Daseinsmetaphorik des Schiffbruchs auf eine menippeische Tradition berufen kann, hat der Blick auf das Luftreise-Motiv in Varros *Marcipor* gezeigt, dessen Protagonisten bereits als »*naufragi*« enden (Men. Frg. 272; s. o. Kap. I.2.4). Die erkenntniskritische Dimension von Giannozzos Luftfahrt ist verschiedentlich bemerkt worden vgl. etwa Welle 2009, hier: 130: »Giannozzos unruhige Fahrt mit ihren permanent wechselnden Auf-, Rund-, Fern- und Übersichten spiegelt so die Dezentriertheit seiner Person wider. Eine feste und gesicherte Beobachter- und damit Erkenntnisposition ist ihm verwehrt.«

434 Die Rückführung des *Giannozzo* auf das *Billet* aus dem Quintus Fixlein gehört zum Pflichtprogramm der Forschung (vgl. exemplarisch Brüggemann 2000, 137–139), ist aber, wie gesagt, nicht unproblematisch. Zwar stimmt es, dass Giannozzo – bis zu einem gewissen Grad – in sich die Aspekte der gegensätzlichen Figurenkonzeptionen vereint, die in der *Fixlein*-Vorrede thematisiert werden. Die Suggestion dieser Vorrede, es handle sich beim humoristischen Wechsel um eine quasi-dialektische Vermittlungsoption, die aus der ihr vorgängigen Antithese von Weltflucht und Erdgebundenheit resultiere, wird im *Seebuch* allerdings dadurch ihrer Unzulänglichkeit überführt, dass der Humor hier in seinem direkten Anschluss an die bipolare Veranlagung der frühen Satiren kenntlich wird. Anders gesagt: Die später differenzierten Varianten der Weltverneinung erscheinen im Giannozzo abermals in ihrer satirischen Ursprungskonstellation, als unterschiedliche Aspekte eines Schreibens, das im Zerfall der Welt in Sinnlosigkeiten sein Fundament hat.

satirischer Humor ist kein glücklicher(er) Ausweg aus dem Dilemma irreduzibler Weltverfallenheit, er präsentiert sich vielmehr als eine tödliche Dysdaimonie, ein Getriebensein von einem »böse[n] Geist« (I/3, 966). Im Zeichen dieses diabolischen Geistes steht nicht nur die epistemologische Krise des Beobachtens, die im *Seebuch* inszeniert wird, sondern auch die Aporien der satirischen Weltflucht.

3.4.3 Der Satiriker als »révenant«

Was in den ersten Sätzen an die anonyme Leserschaft rhetorisch zur Vorführung kommt, die unstete Flugbewegung des Luftschiffs, wird mit der zweiten, an den »Bruder *Graul*« gerichteten Apostrophe zum Gegenstand der Rede. Giannozzo springt vom vorweggenommenen Ende der Reise, seinem Genickbruch, ins Jetzt der Niederschrift, um die für die Satire so charakteristische Perspektive der Kataskopie zu exponieren:

> Himmel! du müßtest jetzt aufstampfen vor Lust darüber, wie das Luftschiff dahinsauset und zehn Winde hinterdrein und wie die Wolken an beiden Seiten als Marsch-Säulen und Nebel-Türme langsam wandeln und wie drunten hundert Berge, in eine Riesenschlange zusammengewachsen, mit dem Gifte ihrer Lavaströme und Lauwinen zornig zwischen den Ameisen-Kongressen der Menschen liegen – und wie man oben in der stillen heiligen Region nichts merkt, was drunten quäkt und schwillt. – Bruder Graul, hiemit sei dir mein Luft-Schiffs-Journal mit einiger Achtung zugeeignet! (I/3, 927–928)

Mit dieser Zueignung wendet sich der Autor – im wörtlichen Gestus der Apostrophe (ἀποστροφή, *aversio*) – demonstrativ vom zuvor adressierten Publikum ab und dem ›Herzensbruder‹ (I/3, 927) Graul zu. Damit ist klar: Hier spricht ein Humorist zum anderen, ein *ego* zum *alter*. Das Journal ist also ein humoristisches Privatissimum.[435]

Wie schon sein Herzensbruder und Adressat Graul (d. i. Schoppe/Leibgeber)[436] sucht Giannozzo die Distanz zur irdischen Sphäre, zum Quäken und Schwellen der Menschen, deren Treiben sich ihm aus der Ferne zu lächerlichen »Ameisen-Kongressen« verkleinert. Nur zu deutlich zeigt sich der Luftschiffer darin als Wiedergänger jenes Menippos, den Lukian auf eine Luftreise über Griechenland schickte, und dem die Städte und ihre Bewohner aus der Höhe »wie Ameisenhaufen« erschie-

435 Die Nähe der Humoristen Schoppe und Giannozzo wird in der Forschung immer wieder betont (vgl. bereits Voigt 1969 [1934]; Michelsen 1962, 384–386; Köpke 1992, 38); allerdings ohne, dass nach ihrem konkreten Verhältnis gefragt würde.

436 Vgl. zu Schoppes Perspektive aus der Höhe oben, 3.4.2, Anm. 426.

nen (Lukian. Icar. 19).[437] Dass, wie es wenige Zeilen später heißt, ausgerechnet »das Wort: révenant« Giannozzos Luftreise inspirierte (I/3, 929), liest sich wie eine Bestätigung dieser menippeischen Genealogie.[438] An dieser zentralen Stelle des ersten Kapitels, an der Giannozzo über die Motivation seiner Luftreise Auskunft gibt, möchte ich verweilen.

Es verdient durchaus hervorgehoben zu werden, dass der konkrete Anstoß zur Ballonfahrt genaugenommen nicht ein übergroßer Entrüstungsimpuls ist, der den anthropophoben Satiriker auf Distanz zur Welt gehen lässt. Vielmehr steht am Anfang der »Auffahrt« also ein »Wort«, nämlich das besagte »Wort: révenant« (I/3, 929). Die eigentümlich kontingente Inspirationsszene, mit der Giannozzo seine Luftreise begründet, lässt die Handlung der Luftfahrt in den Bereich des Phantastischen rücken:[439]

> Auf den ersten Gedanken der Auffahrt brachte mich das Wort: révenant. Einer sprach es zufällig vor mir aus; ich dachte an das Himmelsglück, ein Gespenst zu sein – da tat sich eine Pandorabüchse, ein Äolsschlauch von Phantasien auf. (I/3, 929).

Die Art und Weise, wie hier die Suggestivkraft des (Fremd-)Wortes inszeniert wird, ist zu auffällig, um einfach übergangen zu werden.[440] Der Hinweis, dass es

437 Diese intertextuelle Verbindung bemerkt auch Brummack 1979, 118. Hinweise auf die kynische Wiedergängerschaft Giannozzos lassen sich schon den ersten Worten des Luftschiffers entnehmen: Als »Schwarzkopf in grünem Mantel« stellt sich der Luftschiffer vor, eine Charakteristik, die später im Text spezifiziert wird, wenn Giannozzo von »[s]einen grünen, römisch umgeworfenen Mantel« spricht (I/3, 969). Man kann in diesem Selbstportrait mit Mantel eine markante Ähnlichkeit zum topischen Habit des kynischen Philosophen-Clochards erkennen, wie er etwa im berühmten Portrait des Menippos von Velázquez (1638) zur Darstellung kommt.

438 Die Lesart, dass es sich bei Giannozzo um den auf die Erde zurückgekehrten Menippos handelt, gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der lukianische Menipp ein notorischer Grenzgänger zwischen Diesseits und Jenseits ist. Darin erweist er sich als Kollege Charons, den Lukian ebenfalls in die Höhe steigen lässt, um den »buntscheckigen Zeitvertreib und Wirrwarr des Lebens« (Lukian. Char. 15) zu betrachten (vgl. Koppenfels 2001, 5). Darin, dass Charon die Menschen als Bienenschwärme und Wespen erschienen, die wahllos aufeinander einstechen (Lukian. Char. 15), präfiguriert er Giannozzos pessimistischen Blick aus seinem fliegenden »Charonskahn« (I/3, 1009). Seinen späten Nachfahren hat der menippeisch gewandete Charon Giannozzo übrigens im Jenseitsführer von Arno Schmidts *Tina oder über die Unsterblichkeit*, der dem Erzähler im grünen Lodenmantel erscheint.

439 Dass »die Rahmenfiktion [des Seebuchs] nur sehr begrenzt die Illusion einer realen Flugreise [gewinnt]«, hat bereits Lindner (1976, hier: 198) hervorgehoben.

440 Dennoch geschieht dies in der Forschung einigermaßen konsequent. Eine Ausnahme bildet Eickenrodt (2006, hier: 233), die aber nicht auf die hier stark gemachte Fremdheit des Wortes eingeht.

Wörter sind, die den Luftschiffer und seinen Ballon an- oder vielmehr: auftreiben, ruft nach einer poetologischen Lesart. Tatsächlich lässt sich in dieser Inspirationsszene eine implizite Poietik des fremden Wortes entdecken. Das in der Figur des Revenants verkörperte Befremden, mit dem Giannozzo die ›kleinstädtischen Achzehnjahrhunderter‹ aus ihrer bornierten Selbstgewissheit aufzustören wünscht, ist hier als eine Sache der Sprache inszeniert: Die erträumte Schockwirkung scheint gleichsam auf die Wörter übergegangen; sie überdauert, schwundstufenhaft, im befremdlichen Klang und Aussehen des französischen »révenant«. An dieser Stelle wird man sich auch an die Formulierung des Vorworts erinnern, Giannozzo sei »satt […] eines Lebens ins Deutsche übersetzt« (I/3, 905). Ähnlich wie schon der sperrige italienische Name, unter dem der Luftschiffer firmieren will, sich als eine Geste der Distanzierung lesen lässt, als eine demonstrative Ver- oder Entfremdung von der deutschen Kultur, wird hier das französische Fremdwort gleichsam zum Rettungsballon aus der prosaischen Ebene des deutschen »Brotlebens« (I/3, 929).[441]

Die Ostentation seiner sprachlichen Gemachtheit, mit der der Text hier kokettiert, ist von programmatischer Relevanz. Obgleich es also, wie Giannozzo betont, nur »zufällig« ausgesprochen wird, entfaltet das Wort »révenant« als assoziativer Trigger eine quasi-magische Wirkung: Es entbindet einen »Äolsschlauch von Phantasien«, das heißt, wörtlich genommen: Es setzt jene »entgegengesetzte[n] Winde« (I/3, 929) frei, denen sich der Flug des Luftschiffes verdankt.[442] Das Luftschiffsjournal inszeniert mit dem Hinweis auf den »ersten Gedanken der Auffahrt« also zugleich seine Genese aus der assoziativen Kraft prägnanter Worte.[443] Unver-

441 Dass die zitierte Konstellation, das Gegenüber von ›deutschem‹ Leben und französischer Geister-Freiheit (»révenant«) natürlich zugleich eine eminente politische Dimension hat, sei hier markiert. Der Satiriker mobilisiert das Freiheitsideal der französischen Revolution gegen die bedrückende Enge und Alternativlosigkeit der gesellschaftlichen Zustände in Deutschland. Giannozzos Spiel mit der Rolle des Revolutionärs – er inszeniert sich als »Bürgerkapitän Jean Jean« (I/3, 981) und behauptet seinem Onkel gegenüber, er sei als »Luft-Spion« in »französische[n] Dienste[n]« unterwegs (I/3, 989) – zeugt davon deutlich genug. Wie sehr die Freiheitsideale der Revolution im *Giannozzo* indes zugleich an ihre Grenzen kommen, ist dem Schlingerkurs des Luftschiffes abzulesen. Vgl. zur Frage der Revolution Vogel 2005 und zuletzt Esselborn 2017, hier: 103–106. Ohne den Zeitbezug des Textes in Abrede zu stellen, sei hier zugleich betont, dass die Politik im *Giannozzo* in erster Linie ›Sprachpolitik‹ ist, das heißt sich als eine programmatische Mehrsprachigkeit des Journals realisiert. Diese bislang vernachlässigte Dimension des *Seebuchs* wäre eine eingehendere Untersuchung wert.

442 Vgl. Giannozzos unmittelbar vorausgehende Erklärung der meteorologischen Verhältnisse: »Der gleichzeitige Marsch und Kontremarsch der Wolken hat es dir längst gesagt, daß fast immer entgegengesetzte Winde in verschiedenen Höhen streichen.« (I/3, 929)

443 Vgl. zur assoziationspsychologischen Theorie der auslösenden Funktion von Worten insbesondere im Schreibprozess Loescher 2014, 55.

kennbar ist damit auf die charakteristische *inventio* angespielt, der sich Jean Pauls Texte verdanken. In der evozierten »Pandorabüchse« (I/3, 929) der Assoziation lässt sich denn auch leicht ein Inbild jenes sich verselbständigenden ›Ideengewimmels‹ erkennen, auf das die enorme Produktivität dieser ›Findkunst‹ zurückgeht.[444] Vor diesem Hintergrund erscheint die von Winden und Stürmen bestimmte Irrfahrt des Luftschiffes als reflexive Inszenierung solcher *inventio*: Jenes Sich-Forttragen-Lassen von der Eigendynamik der Sprache, das Jean Pauls witziger Textproduktion so eigen ist, gewinnt in Giannozzos Luftreise die Gestalt einer poetologischen Allegorie. Auf der Entfaltung dieser metaliterarischen Dimension liegt der Schwerpunkt meiner Lektüre.

Dass diese metaliterarische Dimension vom satirischen Antrieb des Luftschiffers nicht zu trennen ist, zeigt ein weiterer Blick in das erste Kapitel. Wie Giannozzo zu verstehen gibt, steht hinter seinem Flug also der Wunschtraum, ein Wiedergänger (»révenant«), oder genauer: ein Spukgespenst zu sein: Der Satiriker wünscht sich die »Geister-Maskenfreiheit […], in schrecklicher Gestalt umgehen [zu können] und jedem Schelm […] das Gesicht zu einem physiognomischen Anagramm um[zu] zeichnen« (I/3, 929). Er imaginiert sich also als Aufstörer seiner philiströsen Zeitgenossen:

> fast täglich würd' ich fait davon machen, daß ich diese statistischen, kleinstädtischen Achtzehnjahrhunderter ohne Geister und Religion mitten in der Kammerjägerei ihrer Brotstudien, Brotschreibereien und ihres Brotlebens mit etwas Überirdischem (ich fahre z. B. als ein Engel durch den Saal) aus der Trödelbude ihres abgeschabten Treibens und Glaubens hinaussprengte. (I/3, 929)

Man muss sich nicht nur die Hybris, sondern auch die anthropologische Valenz der metaphysischen Trickster-Rolle bewusst machen, die sich der Satiriker hier zudenkt: Giannozzo will als okkasionalistischer *Geist* über eine Gesellschaft kommen, die ihm als mechanische, seelenlose Organisation erscheint. Die tote, ›statistische‹ Äußerlichkeit seiner Zeitgenossen, die Giannozzo allenthalben erblickt, kennzeichnet den Satiriker als Nachfahre jenes Diogenes, den Jean Paul in seinen Jugendschriften zum Anthropologen *par excellence* erhoben hatte: »Diogenes suchte ehmals Menschen mit der Laterne, und fand keine. Der Diogenes unsers Jarhunderts suchte sie auch, und fand – menschliche Masken.« (II/1, 296) Nichts anderes als »Wachslarven« (I/3, 965) erkennt auch Giannozzo, wenn er von oben herab auf die Erde blickt.[445] Der

444 Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.3.1.

445 Dabei darf an diesem Punkt nicht gänzlich übergangen werden, dass eine Fußnote zum zitierten Aphorismus aus dem Jugendwerk die Identität des besagten, zeitgenössischen Diogenes lüftet: Es ist, wie sich dort nachlesen lässt, kein anderer als »Rousseau« (II/1, 296). Angesichts der

diogenische Interventionismus des Luftschiffers behauptet dabei, gerade in seinem anthropologischen Impetus, eine genuin ästhetische Dimension: Dass Giannozzo, wie sich der oben zitierten Passage entnehmen lässt, in der Rolle des spukenden Geistes auf nicht weniger als die Transfiguration des ›Brotlebens‹ zielt, macht ihn als Agenten jener anthropologischen »Brotverwandlung« (I/5, 43) kenntlich, die Jean Paul ins Zentrum seiner Ästhetik stellen wird.[446] Im gespenstischen Intervenieren des Satirikers konkretisiert sich mithin zugleich allegorisch das Wunderwerk der (Dicht-)Kunst, prosaische Materie mit Geist zu beseelen. Eine der »artigen Sentenzen« aus dem gefundenen Manuskript, das Giannozzo seiner zwölften Fahrt anheftet, bringt diese metaliterarische Dimension prägnant zum Ausdruck. Dort heißt es: »Gleich dem Jüngsten Tage verwandelt uns die Poesie, indem sie uns verklärt, ohne uns zu verändern.« (I/3, 997) Die scheinbare Erbaulichkeit der Sentenz erscheint, im Kontext des Journals gelesen, in einem anderen, ambivalenten Licht: Nur »*einen* Jüngsten Tag der allgemeinen Demütigung« wünscht sich Giannozzo im ersten Kapitel seines *Seebuchs* (I/3, 934).[447] Dass es, wie der anschließende Reisebericht zeigt, beim (un-)frommen Wunsch der Demütigung bleiben wird, dass sich die Adressaten von Giannozzos Interventionen also nicht ›verändern‹, kennzeichnet die Tragikomik seiner Figur: »Man lachte und wurde um nichts besser; ich wußt' es vorher«, lautet der desillusionierende Befund des Satirikers nach seinem letzten Auftritt auf Erden (I/3, 1004).

Tatsächlich lässt sich diese tragikomische Ohnmacht bereits dem oben zitierten Traum vom Gespensterdasein ablesen: Mit der diametralen Gegenüberstellung von geistlosem irdischem Treiben und einem plötzlich, in ›schrecklicher Gestalt‹, einbrechenden Überirdischen ist nämlich zugleich präzise das Problem benannt, aus dem die Dynamik des Textes sich speist: Ein Wiedergänger (»révenant«) kommt aus dem Jenseits zurück auf die Erde, der er nicht mehr angehört. Das Schreckens-

---

Tatsache, dass Rousseau, dem zu Ehren *Jean* Paul bekanntlich seinen Namen französierte, gemeinhin entschieden mit dessen spät erwachter Empfindsamkeit gleichgesetzt wird, ist sein Auftritt als moderner Diogenes einigermaßen überraschend. Es ist hier nicht der Ort, die Frage nach Jean Pauls Rousseau-Rezeption zu beantworten. Wichtig ist, dass sich hier einmal mehr zeigt, wie unzulänglich die kategoriale Trennung der Empfindsamkeit von der Satire ist, oder anders gesagt: Wie sehr in Jean Pauls anthropologischem Kynismus die im Hauptwerk ausgeprägten, polaren Tendenzen seines Schreibens verwurzelt sind.

446 Vgl. zur Idee der anthropologischen Brotverwandlung in Jean Pauls Ästhetik Müller 1983, 60–62; Simon 2013, hier: 228. Dass die transfigurative Leistung der Kunst in Jean Pauls metaphernproduzierender Schreibwerkstatt ihre gleichsam experimentelle Institution hat, habe ich oben ausgeführt (vgl. 3.3.1).

447 Seine letzten Minuten verbringt der Luftschiffer denn auch in die *tuba mirum* seines Posthorns blasend, um den Menschen auf der Erde »den Anbruch des Jüngsten Tages weis[zu]machen« (I/3, 1010); dazu unten, 3.4.4.

oder Schockpotential seines Hereinbrechens gründet in dieser Anderweltlichkeit. Giannozzo aber ist – wie er selbst nur zu gut weiß – lediglich ein Schein-Revenant. Er kommt mit seinem Luftschiff zwar von weit oben, aber nicht von jenseits der Erde. Die Passage, in der sich Giannozzo im ersten Kapitel als proteisch wandelbares Schreckgespenst imaginiert, endet denn auch mit der deutlichen Absage an solcherlei »Idyllen-Träume« (I/3, 929). Das »Himmelsglück, ein Gespenst zu sein« (I/3, 929) bleibt dem Satiriker also verwehrt; seine Luftreise ist nur die Schwundstufe eines wahrhaft spirituellen Interventionismus.

Gerade in dieser entscheidenden Crux – dem Umstand, dass der Satiriker *nicht nicht von der Welt ist* – hat Giannozzos »Auffahrt« (I/3, 929) ihren Motor. Seine Himmelsreise, so könnte man sagen, ist die eines blasphemischen, unerlöst zwischen seelenloser Erde und leerem Himmel auf und nieder irrenden Evangelisten Johannes. In diesem Auf und Nieder konkretisiert sich jene charakteristische Unstillbarkeit der Darstellung, die ich in den einleitenden Ausführungen dieses Kapitels auf die »binomische Wurzel« (I/4, 563) von Jean Pauls Schreiben zurückgeführt habe, auf die radikale Dichotomie des Körperlichen und Geistigen.[448] Das ›Transzendieren ohne Transzendenz‹, als das sich dieses Schreiben fassen lässt, findet im *Seebuch* und seinem »révenant« eine mustergültige Ausprägung.

3.4.4 Auf und Ab und Hin und Her: Die Prosa-Textur des *Seebuchs*

Um die charakteristische Dynamik zu fassen, der sich der Text des *Seebuchs* verdankt, muss man ihn mit allem Nachdruck beim Wort »révenant« nehmen. Denn tatsächlich liefert uns Giannozzo mit dem Hinweis auf seine ›Verbalinspiration‹ ein prägnantes Schlüsselwort für die Lektüre des Luftschiffjournals: Das im Wort »révenant« (Wiedergänger) anklingende *rêve* (Traum) bestätigt nämlich nicht nur die phantastische Dimension der »Idyllen-Träume« vom Gespensterdasein (I/3, 929). Die Etymologie des Verbs *rêver*, das ursprünglich so viel bedeutete wie *radoter* oder *divaguer* (also dem Bereich des Wahnsinns, der suspendierten Vernunft zugehört),[449] führt auch auf die poetologisch so bedeutsame Bewegung des Luftschiffs: Es trägt die Konnotation des Aus- und Abschweifens, impliziert also die nomadische, rasende Bewegung des Irren(s), der sich das furiose Luftschiffjournal verschreibt.[450] Der Name, auf den Giannozzo sein Luftschiff tauft, vervollständigt

448 Vgl. oben Kap. 3.2.1.2.

449 Die folgenden Hinweise zum Wort(feld) von *rêver* stammen aus Fabre 1996.

450 Es liegt für diese Verbindung von Traum (ausschweifender Phantasie) und zielloser Bewegung im Raum ein Modell vor, das in verschiedener Hinsicht einschlägiges Vorbild für die halb-

diese Topik des Wahnsinns: Indem er in seinen »Siechkobel« (I/3, 931) steigt, verfügt sich der Satiriker in die selbstgewählte Isolation von der ›gesunden‹ Gesellschaft.[451] Darüber hinaus existiert für das französische ›Träumen‹ eine – nicht gesicherte – etymologische Herleitung, die für die Programmatik von Giannozzos Luftreise einschlägig ist: Demnach handelt es sich bei *rêver* um eine zusammengezogene Form von *re-évader*, wörtlich ›wieder entkommen‹. Gerade dieses immer wieder Entkommen ist es, was in den wiederholten Auffahrten des Luftschiffs zur Darstellung kommt. Dem Schlüsselwort »révenant« ist somit im *rêve* nicht nur die ausschweifende Bewegung des satirischen Furors eingeschrieben, sondern auch eine gegenläufige (Flucht-)Bewegung, ein dem Wiederkehren (*revenir*) korrespondierendes Wiederentrinnen, aus dem sich die charakteristische Rhythmik des Textes ergibt. Die besondere Betonung, die in beiden Fällen auf dem *re-*, der Wiederholung, liegt, ist für die prosimetrische Dynamik, die Giannozzos Text antreibt, absolut einschlägig. Diese Dynamik und die aus ihr resultierenden Bewegungsmuster seien im Folgenden eingehender betrachtet.

Das unstete Auf und Ab des Luftschiffs, das sich im Wort »révenant« emphatisch verdichtet, ist gerade für die metasatirische Programmatik des *Seebuchs* bezeichnend. Wie bereits angedeutet, konkretisiert sich in den vom Journal dokumentierten Bewegungen des Ballons ästhetisch die Gegenwendigkeit einer Satire, die eines souveränen Standpunkts verlustig geht.[452] Dass der humoristische *a-* und *descensus* von Giannozzos ›Siechkobel‹ mit dem Entrüstungsimpuls des Satirikers aufs Innigste verquickt ist, wird zu Beginn des zweiten Kapitels offensichtlich. Dort bemerkt Giannozzo:

> Ich könnte ein pläsantes Leben hier oben führen, wenn ich mich nicht den ganzen Tag über alles erboste, was ich mir denke und finde. Schon drunten war ich oft imstande, tagelang die Stube auf- und abzulaufen und die Faust zu ballen, wenn ich über […] *Ungerechtigkeit* und *Aufblasung* reflektierte. (I/3, 931–932)

---

deliranten Fahrten des ›großen Jean‹ abgibt: die 1782 postum erschienenen *Rêveries du promeneur solitaire* [Träumereien des einsamen Spaziergängers] Jean-Jacques Rousseaus. Es handelt sich um Rousseaus letztes, unvollendet gebliebenes Werk. Zu Rousseau als historischem Vorbild des luftreisenden Satirikers vgl. oben, Anm. 445.

451 Laut Adelung (Bd. 4 1801, 87) ist »Siechkobel« der oberdeutsche Name eines »Häuschen[s], worin aussätzige Personen außer den Städten unterhalten werden.«

452 Bereits Link (1984, 155) hat im Ballonflug »die Zickzackbewegung einer radikalen, sarkastisch-ironischen Kritik symbolisiert« gesehen und damit Esselborns (2017) Lektüre des *Seebuchs* als eines Dokuments der Dialektik der Aufklärung vorweggenommen.

Es ist die hier programmatisch beschworene Bewegung eines ohnmächtigen Auf- und Ablaufens, die mit der Luftschiffahrt auf die vertikale Achse übertragen wird. Folgt man der Selbstdarstellung Giannozzos im ersten Kapitel, so überführt diese Vertikalisierung die Ohnmacht des hin- und hertigernden Satirikers in die Souveränität eines strafenden Richters, der auf die Menschen »Steine [s]eines Ballastes« wirft (was den Aufstieg des Ballons impliziert) oder, in umgekehrter Richtung, »als herabkommender révenant wie ein Falke auf ihre Sünden« stößt (I/3, 930). *In praxi* jedoch erweist sich diese Souveränität als unrealistisches Wunschbild. So bleibt Giannozzo etwa beim Versuch, den Frauenverführer Fahland *in flagranti* zu ertappen und zu rügen, im Deckenloch der Rotonde stecken, wo das Paar sich aufhält, und endet, unverrichteter Dinge, als Spottobjekt des Parkwächters (I/3, 947–948). Ebenso führt das Abwerfen der Steine dazu, dass der strafende Satiriker Ursache und Ziel seines Ingrimms allzu schnell wieder aus dem Blick verliert und vom Aufstieg in höhere Sphären unwillkürlich in einen entgegengesetzten Gemütszustand gerissen wird. Anders also als er selbst wahrhaben mag, ist der Luftschiffer nicht so sehr souveräner Kapitän und Steuermann, sondern den zwischen Erde und Himmel waltenden Naturkräften einigermaßen hilflos ausgesetzt.[453] Sein Luftschiff ist keineswegs das beliebig steuerbare Vehikel eines unabhängigen Beobachters, vielmehr wird es immer wieder zum Spielball übermächtiger Winde, die Giannozzo kreuz und quer von Ort zu Ort reißen: von infernalischen Schlachtfeldern etwa in die »elysäische[n] Felder« der schönen Teresa (I/3, 968), das heißt zugleich: vom bitteren Ingrimm in die Empfindsamkeit. Das für Jean Pauls Schreiben so charakteristische Wechselbad der Gefühle bzw. der ihnen korrespondierenden Schreibweisen wird hier als Resultat eines ohnmächtigen Ausgeliefertseins präsentiert.[454]

Angesichts dieser ziellosen Irrfahrt wird auch klar, dass die oben exponierte Lesart von der Vertikalisierung der satirisch-indignierten ›Gegenläufigkeit‹ (dem Auf- und Ablaufen in der Stube) zu kurz greift. Das Bewegungsmuster des Luftschiffs ist komplexer: Es verschränkt das vertikale Oszillieren zwischen Himmel und Erde mit einem Hin und Her oder vielmehr: Kreuz und Quer über dem Gebiet Mitteleuropas zu einer dichten Textur. Dass die Analogie zwischen der verschlungenen

453 Diese Unkontrollierbarkeit des Luftschiffes ist wiederholt bemerkt worden (vgl. etwa Link 1984, 154; Esselborn 2017, 107–108).

454 Damit gibt sich das *Seebuch* nicht zuletzt als düstere Selbstdiagnose eines angeblich vom radotierenden Satiriker zum souveränen ›Generalautor‹ empfindsamer Romane gemauserten Jean Paul zu lesen (vgl. zum Begriff des Generalautors Lindner 1976 sowie die Bemerkungen oben Kap. 3.3.5.2, Anm. 405). Der Wechsel der Schreibarten, für die der Autor sich in den *Biographischen Belustigungen* vor seiner Leserschaft zu verantworten hatte (dazu s. o., Kap. 3.2.4.3), erscheint hier als Ausdruck einer humoristischen Manie.

Route des Ballons und dem metaphorischen ›Gewebe‹ des Textes nicht von außen an das *Seebuch* herangetragen ist, wird spätestens an jener zentralen Stelle deutlich, wo Giannozzo seinen Ballon als sein »alles zusammenspinnende[s] Weberschiff[]« (I/3, 961) bezeichnet.[455] Tatsächlich also ist die Choreographie des Luftschiffes als Figuration einer Textur zu lesen, wie sie sich aus diskontinuierlichen, vielfach aufeinander bezogenen Schreibbewegungen ergibt.

Diese metapoetische Lesart der Ballonreise als einer Topo-Graphie, die im Luftschiff nicht zuletzt ein Schreibgerät erkennt, drängt sich insbesondere mit Blick auf das zweite Kapitel des Journals geradezu auf. Schon der Beginn der ›zweiten Fahrt‹ verdient Aufmerksamkeit, wird an ihm doch deutlich, dass wir es beim *Seebuch* mit einem höchst selbstreflexiven Text zu tun haben. Der Untertitel des abrupt einsetzenden Kapitels verheißt nämlich zuallererst die »Endigung der ersten« (I/3, 931). Damit bricht das *Seebuch* mit der Erwartung einer wohlgeordneten Abfolge episodischer, in sich geschlossener Fahrten, um stattdessen eine Schreibart des makrotextuellen ›Enjambements‹ ins Werk zu setzen, bei der sich die einzelnen *cursus* über die vom Journal gesetzten Grenzen hinausziehen. Wenn Giannozzo sein zweites Kapitel mit der Bemerkung beginnt: »In Luftschiffs-Journalen muß Ordnung sein; ich fange wieder an«, dann bestätigt er damit nicht nur implizit die Unordnung des Textes, indem er die ›erste Fahrt‹ (das vorausgegangene Kapitel) als einen literarischen Fehlstart ausweist. Das erneute Anfangen des Journalautors vollzieht zugleich jene Geste der Wiederholung, die dem ›*ré*venant‹ eigen ist. Tatsächlich also haben wir es beim satirischen ›Wiederkehrer‹ mit der Personifikation jener zurück- und wieder aufgreifenden Bewegung zu tun, der sich die Prosa Jean Pauls verdankt.[456]

Das selbstreflexive Spiel mit dem Beginn der Reisebeschreibung setzt sich auf einer allegorischen Ebene fort, wenn Giannozzo gleich im Anschluss von seiner ersten Verpflegung an Bord des Luftschiffes berichtet: »Mein Tischgebet verrichtete ich vor einem weichen Ei, das ich mir in Dintenwein* auftrug.« Die Fußnote des Herausgebers erklärt: »Vin tinto, der beste Wein in Algarbien und fast dintenschwarz.« (I/3, 931) Der aus Petrons *Cena* bekannte Witz mit dem Erzählbeginn *ab*

455 Zu dieser wichtigen Stelle s. unten. Die poetologische Valenz des Luft- als eines Weberschiffes bemerkt auch Brüggemann (2000, hier: 171), der allerdings auf die Bewegungsmuster des Textes nicht näher eingeht.

456 Ich erinnere hier noch einmal an den Eintrag zur »*Schwierigkeit des Proseschreibens*« (s. o. Kap. III.3.2.1.2): Das anaklastische Spiel mit dem ›Rechten‹ (der in ›rechte Darstellung‹ und ›rechten Gedanken‹ aufgespaltenen ›rechten Prose‹) folgt ebenjener repetitiv korrigierenden Dynamik des sich selbst lesenden Schreibens, die in Giannozzo verkörpert ist.

ovo[457] verbindet sich hier mit einer deutlich negativ konnotierten Kosmologie:[458] In dem von tiefer Dunkelheit umgebenen Ei verdichtet sich emblematisch das Weltbild des satirischen Textes. In diesem Weltbild – darauf kommt es mir hier an – ist die Schwärze der umgebenden Nacht die Schwärze der Tinte, ist mithin das Universum zugleich ein Universum des Schreibens.

Diese metapoetische Programmatik lässt sich zu jener Stelle der zweiten Fahrt weiterverfolgen, wo der berüchtigte Arm des Satirikers, den der Herausgeber im Vorwort evoziert, erstmals zum Einsatz kommt. Giannozzo berichtet, wie er über einer feinen Gartengesellschaft seinen Nachttopf ausgeleert habe:

> Graul, über einen ganz vollen sächsischen Garten […], mit eleganten langhosigen Ohnehosen besamet, streckt' ich im Zorn transitorisch meinen Arm aus, wie Xanthippe ihren über ihren Sokrates unter der Haustüre, und goß es – ὡς ἐν παρόδῳ – auf die Lustpartie hinunter – – mit Effekt, gebe der Himmel! Auf keine andere Weise als mit diesem Strichregen macht' ich meine erste Gastrolle in der kursächsischen Atmosphäre als Jagdtäufer. (I/3, 933)

Der grobianische Streich – ein skatologisches *Sic transit* – gibt sich unschwer als eine Schreibszene zu erkennen: Als ›Strichregen‹ besudelt Giannozzo ›wie im Vorbeigehen‹ (ὡς ἐν παρόδῳ) die elegante Gartengesellschaft unter ihm, auf der Fläche des Gartens seine Spur hinterlassend. Die griechische Wendung bezeichnet dabei zugleich präzise die reflexive oder (paradox gesagt:) genuin sekundäre Dimension des satirischen Reiseberichts: Wir haben es mit einem parodischen Text im emphatischen Sinne zu tun, mit einem Bei- oder Nebengang, der sich auf einer Metaebene kommentierend zu den Verhältnissen verhält.[459] Dass dabei nicht zuletzt ein gewisser, allzu empfindsamer »Jean Paul« (I/3, 945) zum Gegenstand des satirischen Kommentars wird, zeigt die Episode um den Mülanzer Verführer Fahland nur zu deutlich. Tatsächlich handelt es sich bei Giannozzos Überflug also auch um den Versuch Jean Pauls, sein Schreiben gleichsam von außen zu betrachten. Die Fahland-Episode ist in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Denn in Fahland, dessen »fataler

---

457 Vgl. zu den Eiern, die Trimalchio als ersten Gang seines metatextuellen Menüs auftischt, Kap. II.4.5.

458 Vgl. zur Mythologie des Welteneis Kerényi 2013, 23–24; zur alchemistischen und gnostischen Tradition Lippmann 1978, 246–247. Dass das von einer Schlange umringelte Weltenei im griechisch-römischen Kontext mit dem Dionysoskult verbunden war, lässt seine Anrichtung in »Dintenwein« sinnfällig erscheinen.

459 Als Beobachter höherer Ordnung bewegt sich Giannozzo nicht nur über der Erde, sondern auch über deren Beobachter. So fliegt er beispielsweise über den »erbärmlichen Luft-Styliten Blanchard […], der für Geld seinen Küstenhandel nahe an der Erde trieb« (I/3, 982) ebenso wie über den schleichenden Reisebeschreiber »*Langheinrich* […], der schneckenmäßig jedes passierte Städtchen mit seiner reisehistorischen Dinte beschleimt« (I/3, 992).

Name« (I/3, 944) ihn als einen satanischen Charakter kennzeichnet,[460] begegnet uns ein Verführer, der die Romane »J.P.[s]«, genauer: den »Hesperus« (I/3, 945) als einen Habitus geheuchelter Empfindsamkeit missbraucht, um bei den Frauen anzukommen.[461] Fahland ist damit ein Nachfahre jenes Teufels, der in den frühen Satiren zum Vergnügen die »tode Sprache der weinerlichen Makulatur« redete (II/1, 557). In seiner Gestalt thematisiert das *Seebuch* mithin jene Ambivalenz, welche die *Teufelspapiere* an Jean Pauls ›empfindsame‹ Romane vererben: Es ist nie auszuschließen, dass es sich bei der vorgeschützten Empfindsamkeit um nichts anderes als eine seelenlose Teufelei handelt. Jean Pauls schriftstellerischer Erfolg erscheint hier in denkbar düsterem Licht.

Die Hartnäckigkeit, mit der sich Giannozzo auf seiner Fahrt an Fahlands falscher Empfindsamkeit abarbeitet, zeugt nicht nur von der ebenso ausgeprägten wie schonungslosen Selbstreflexivität des Anhangbändchens, das Jean Paul seinem *Titan* beigegeben hat. Am Beispiel Fahlands lässt sich zugleich treffend die charakteristische Dynamik jener Textur nachvollziehen, als die das *Seebuch* zu lesen ist. Denn tatsächlich bleibt es nicht bei der besagten Begegnung mit dem Mülanzer Weiberhelden, bei der Giannozzo sich als verhinderter Angreifer zum Gespött des Parkwächters macht. Vielmehr führt ein langes ›Irrefliegen‹ (I/3, 973) Giannozzo in der achten Fahrt erneut und unfreiwillig ins »verfluchte[] Mülanz«, wo er just »an einem hellen Fenster vorbei[kommt]«, durch das er »den Zensor Fahland neben einem Bette knien« und seine Verführungskünste ausüben sieht (I/3, 973). Auch Giannozzos zweiter Versuch, Fahland eins auszuwischen, indem er ihm die abgelegten Kleider stiehlt, schlägt gründlich fehl: Der *in actu* erwischte Satiriker fällt den Nachtwächtern in die Hände und landet, »[s]eine nächtliche Galle wiederkäuen[d]«, im Gefängnis (I/3, 974), aus dem er nur dank eines unerwarteten Gewitters wieder entkommt.

Exemplarisch zeigt sich an den Mülanz-Episoden die doppelte Gegenwendigkeit des *Seebuch*-Textes: Nicht nur schlagen die Angriffe des Satirikers in bemerkenswerter Regelmäßigkeit auf den Aggressor selbst zurück. Diese Selbstsubver-

---

460 Bereits Michelsen (1962, hier: 381, Anm. 99) hat sich zu Recht gegen Berends Zweifel gewandt, »daß Jean Paul die alte Bedeutung von Fahland (Teufel) kannte« (HKA I/8, 537). Schon Giannozzos ostentative Betonung des Namens macht dies höchstwahrscheinlich.

461 Vgl. das böse Portrait des Empfindsamkeitsgestus: »Fahlands Zeigefinger war eine Hand in margine für das Buch der Natur; sein Herz hatte wie ein Hühnerauge Gefühl für das schöne Wetter, und er fuhr mit den Mautners-Suchnadeln seiner Empfindungen in alle Schönheiten der Natur, in Sterne und Käfer. Fahland, wie seine ganze Diebesbande, hält das Abendrot und ganze Haine bloß als Springwurzeln an das weibliche Herz, damit dieses Vorlegeschloß der Person aufspringe; mit der Erdkugel und einigen Himmelskugeln und der zweiten Welt beeren sie die Schlinge für das dumme Schneußvögelein vor.« (I/3, 946)

sion hat ihr makrostrukturelles Pendant in der Rekursivität der Topo-Graphie, als die sich das *Seebuch* gestaltet.[462] Jene Tendenz zur Repetition, die im Schlüsselwort »révenant« zum Ausdruck kommt, erweist sich im Verlauf des Textes als die charakteristische Dynamik der in der Luftfahrt allegorisierten Schreibbewegung: ein boustrophedisches Wiederkehren, das in Giannozzos Journal den gegenwendigen Gang der prosimetrischen *satura*, mithin: der Prosa, erkennbar werden lässt.[463]

Tatsächlich ist diese boustrophedische Bewegung im indignierten ›Auf- und Ablaufen‹ des Satirikers, das Giannozzo zu Beginn seiner Fahrt beschwört, auf hintersinnige Weise präfiguriert: »Schon drunten«, schreibt Giannozzo, »war ich oft imstande, tagelang die Stube auf- und abzulaufen und die Faust zu ballen, wenn ich über [...] *Ungerechtigkeit* und *Aufblasung* reflektierte.« (I/3, 932) Die Ironie dieses Selbstportraits liegt darin, dass der in die Bewegung des Luftschiffs umgesetzte Antrieb des Satirikers, das grimmige Reflektieren, hier bereits in seiner Gegenwendigkeit lesbar wird. Denn der Ballon, mit dem sich Giannozzo über die ›Aufblasung‹ der Menschen erhebt, ist ja nichts anderes als der wörtlich genommene Inbegriff solcher Aufblasung. Schon an dieser Stelle lässt sich also beobachten, wie die Reflexion des Satirikers – als eine solche – unweigerlich auf diesen selbst zurückschlägt. In der subversiven Gegenwendigkeit der ›reflektierten *Aufblasung*‹ hat der Text seinen Motor, und zwar in einem durchaus wörtlichen Sinne. Denn in gewisser Hinsicht lässt sich das *Seebuch* als ein fortgesetztes, reflexiv-anaklastisches Spiel mit dem Wortfeld der Luft und des Windes lesen: Aus dem »Äolsschlauch der Phantasien« (I/3, 929), dem sich die Luftfahrt verdankt, werden wenig später – die »böse [...] *Aufblasung*« (I/3, 932) fortsetzend – die »viele[n] Windschläuche«, denen Giannozzo zu seinem Unmut »nie beikommen kann« (I/3, 943). Die Variationen dieser Metaphorik durchziehen den Text des *Seebuchs* wie ein beseelender Hauch, von den »Narren, die wie Luftbetten nach jeder Erniedrigung sich selber wieder heben« (I/3, 932–933) über die Festung »*Blasenstein*« (I/3, 980) bis zum »Wind-Markt« der Universität St. Görgen, die Giannozzo mit seinem »Luftmarkt-Schiff« besucht (I/3, 992), und wo es nichts als »das egoistische Pusten und Blasen« der Professoren zu besichtigen

---

462 Mülanz ist nicht der einzige Ort, an dem Giannozzo mehr als einmal vorbeikommt: Auch am paradiesischen Flecken der schönen Teresa treibt es ihn, kurz vor dem katastrophischen Ende der Luftfahrt, ein zweites Mal vorbei (I/3, 1005); s. u. 3.4.7.

463 Vgl. zu diesem Prosa-Begriff Kap. I.1.4.2. Erinnert sei hier auch an Roman Jakobsons emphatischen Hinweis, dass, wie sich der Etymologie des lateinischen *versus* entnehmen lasse, »auf jeder sprachlichen Ebene das Wesen dichterischer Kunstfertigkeit aus wiederholter Wiederkehr besteht.« (Jakobson 2007 [1966], 305) Die Wiederholungsstruktur des *Seebuchs* hebt diese implizite Repetitivität auf die allegorische Bühne des Textes.

gibt (I/3, 993).[464] Der Satiriker pariert die zahllosen Spielarten der Aufblasung mit den Luftangriffen seines Ballons, eines »stolz aufarbeitenden Bucentauro« (I/3, 970), und seinem ›Blasen‹ ins Posthorn (I/3, 942; 974; 980; 996 u. ö.). Das unentrinnbare Spiegelverhältnis zwischen Welt und Weltverächter, das in dieser hin und her sich wendenden Metaphorik ausgedrückt ist, führt den Text bis an sein bitteres Ende. Noch kurz vor seinem Tod, von einem »Windstoß ganz nahe vor die Göttliche Glanzwelt« getragen (I/3, 1008), will Giannozzo bis zuletzt »mit [s]einem Posthörnchen wütig ins Wetter *blasen* […] und den *Heuchlern* auf dem Boden den Anbruch des Jüngsten Tages weismachen – –« (I/3, 1010; Herv. SDA). Es ist, als zerreiße es den Text (und den Luftschiffer) nicht zuletzt an der spannungsvollen Ungereimtheit seiner fortgesetzten Wortspiele.[465] Wenn der Herausgeber sein Vorwort wiederum mit der Bemerkung beginnt, der komische Anhang werde »von der Geschichte eines Reisenden […] zu Luft gefüllt« (I/3, 905), und betont, die Geschichte dieses »Menschen, den die Sättigung an der tiefen Kerker- und Gassenluft aufgejagt in die Bergluft« (I/3, 905), sei »nicht aus der Luft gegriffen« (I/3, 906), dann scheint sich zu bestätigen, was in einer weiteren der von Giannozzo gefundenen Sentenzen festgehalten ist: »Der Scherz ist unerschöpflich, nicht der Ernst.« (I/3, 996) Die *Vorschule der Ästhetik* wird den Sprachwitz in jenen Fällen für legitim erklären, »wo aus dem Windei des Wortspiels ganze Sätze kriechen« (I/5, 195). Im Blick auf das *Seebuch* zeigt sich, dass aus besagtem Windei auch ganze Texte kriechen können.

Die hier nur andeutungsweise skizzierte Wortspielerei des Textes ist gerade im Hinblick auf die metaliterarische Dimension des *Seebuchs* von zentraler Relevanz: In Gestalt dieser immer wieder umgewendeten Luft- und Windmetaphorik hat sich nämlich jene witzige *inventio* in den Text eingeschrieben, die ich als das zentrale Verfahren von Jean Pauls Textproduktion rekonstruiert habe.[466] Tatsächlich lässt sich die bereits formulierte These, dass es sich bei Giannozzos Luftreise um eine Selbstreflexion des gegenwendigen Schreibens handelt, in diesem Sinne konkretisieren.

464 Die Prominenz der Windmetaphorik im *Giannozzo* bemerkt auch Brüggemann (2000, hier: 147), allerdings entgeht ihm dabei die entscheidende Ambivalenz der ›Aufblasung‹, die eben nicht nur den Gegenstand von Giannozzos Zorn beschreibt, sondern auch diesen selbst.

465 Graul, der Zeuge von Giannozzos tragischem Ende, registriert denn auch nur »ein sonderbares, aber unharmonisches, abgestoßenes, schneidendes Tönen droben aus dem finstern Wolkengewölbe. Endlich durchbrach dieses ein schmetternder Schlag: unweit von uns flog die zerschlitzte Kugel und die Sänfte daran auf einer Wiese nieder.« (I/3, 1010)

466 Vgl. oben Kap. 3.3.1.

3.4.5 Kataskopie und *inventio* – Welt und Sprache

Dass wir es bei der Luftreise in einem sehr präzisen Sinne mit einer allegorischen Selbstreflexion von Jean Pauls Schreiben zu tun haben, zeigt der Beginn der zweiten Fahrt: »Vorgestern am Auffahrtstage«, berichtet Giannozzo, »war ich um die Welt nicht herunterzubringen auf diese; vom unsteten Wehen ließ ich mich über Sachsen hin- und herwürfeln.« (I/3, 931) Im Bild des hin und hergewürfelten Luftschiffes drückt sich nicht nur deutlich die begrenzte Kontrolle des Luftschiffers über sein Gefährt aus. Giannozzos Formulierung zitiert hier zugleich wörtlich jene Aleatorik des wild kombinierenden Witzes, die Jean Paul Lessing abgelernt hatte: das »ohne Plan hin und her Würfeln der Ideen« (I/5, 1221).[467] Die kubische Gestalt der Luftschiffs-Kabine – Giannozzo beschreibt sie als »Leder-Würfel, der auf allen 6 Seiten Fenster hat« (I/3, 928) – lässt das Gefährt mithin als metaphorische Konkretisierung einer kontingenzbasierten *inventio* erscheinen. Genauso wie die Gedankenblitze, die aus dem Hin und Herwürfeln der Ideen hervorgehen, sind auch Giannozzos Interventionen von oben grundsätzlich vom Zufall bestimmt; sie sind das Produkt der Wind- und Wetterverhältnisse. Dass die Luftschifffahrt tatsächlich als Reflexion jener wörterwürfelnden *inventio* zu lesen ist, der sich Jean Pauls Texte verdanken, zeigt ein Blick auf die kataskopischen Perspektiven, die Giannozzo eröffnet:

> Drunten auf meinem zurückgelassenen Meersboden stieg ein **Dieb** in eine Kirche ein – unweit davon stieg ein Mönch aus einem Kloster als Selbst**dieb** heraus – in den Wald liefen Wild**diebe** – auf dem Felde Wächter gegen das **diebische** Wild – ferner Reisende – Sentimentalisten u.s.w. Was ging mich das tiefe Volk an? – Ich ging zu Bette. (I/3, 942; Herv. SDA)

Der Welt-Text, der im Blick aus der Höhe Gestalt gewinnt, zeigt sich hier als Produkt einer kontingenten Kombinatorik disparater Details.[468] Dem Witz des Satirikers ist die Welt Material würfelnder Wortspiele.[469] Vor diesem Hintergrund lässt sich die

467 Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.3.1.
468 Vgl. zu dieser Perspektive Giannozzos auch Brüggemann (2000, 163–167), der zu Recht deren Modernität betont. Demgegenüber hat Niehle (2018, 134–136, 164) den Blick aus dem Luftschiff als ein Scheitern an der Überfülle und Kontingenz der Dinge und einen Rückfall in vormoderne Darstellungsmodi präsentiert. Dies verkennt aber den entscheidenden Umstand, dass im *Seebuch* der Zerfall des Weltbildes zugleich den Ungrund eines fortwährenden Spiels mit den Bruchstücken der Welt bildet; eines Spiels, das zugleich in seiner Instabilität reflektiert wird. Dergestalt wendet Jean Paul (auch) hier die Vormoderne des ›Welttheaters‹ (dazu unten) in die Moderne des 20. und 21. Jahrhunderts.
469 An den paronomastischen Variationen von *W*ald-, *W*ild-, *W*ächter etc. lässt sich dabei beobachten, was ich bereits an Jean Pauls Schreibverfahren hervorgehoben habe: dass die wildwuchernde Materialität der Sprache für diese *inventio* ebenso wichtig ist wie die Kombinatorik der ›Ideen‹,

oben berührte Unfähigkeit Giannozzos, die Objekte seines Spottzornes zu treffen, präziser fassen: Die Ohnmacht von Giannozzos Angriffen wird hier als Konsequenz eines Weltverhältnisses lesbar, das sich als ein schreibendes Wörterwürfeln in einen befreienden Abstand zur Realität (zu den *res*) begibt. Von diesem Weltverhältnis, dem die Dinge in erster Linie als Spielsachen für »Wortspiele und Spielworte« (I/3, 944) dienen, zeugt Giannozzos Sprache nur zu deutlich, vor allem seine satirischen Reden. Deren verspielter Witz unterminiert ihre kommunikative Funktion zu einem solchen Grade, dass der Satiriker eins ums andere Mal von seinen Adressaten unverstanden bleibt.[470] Das Steckenbleiben im »Introitus« (I/3, 947) der Rotonde, mit dem der angreifende Satiriker sich unfreiwillig in seinem fliegenden Würfel einschließt,[471] ist nur die erste von vielen Allegorien für die selbstsubversive Tendenz einer Sprache, deren wilder aleatorischer Witz sich immer wieder in sich selbst verfängt. Am Beispiel der ziellosen Tirade, die Giannozzo – ohne seinen (gar nicht anwesenden) Adressaten zu sehen – gegen den Zensor Fahland richtet, lässt sich die Selbstsabotage des satirischen Witzes deutlich nachvollziehen:

> »Sie Heuchler! – Springt man so um mit Gänslein, wie ganz gewiß das schwarze da unter mir in der Rotonde ist? – Braucht man das Herz zum Diebsdaumen – den Pegasus zum Schießpferd gegen diese einfältigen Trappen – und die schöne Nacht zum Nachtgarn und den Sternenhimmel zum Lerchenspiegel? Herr Federschütz! Stellet ihr Spitzbuben nicht den Mond als Tellerfalle der Nymphen auf und den Regenbogen als Sprenkel? – Ich vermische die Anspielungen, aber ich frage jetzt den Teufel nach Stil, Herr Zensor, aber nicht morum! […] Wollte Gott, ich könnte mich nur aus der verdammten Schießscharte, in die ich bloß hineinfeuern muß, hinabmachen. – Sie sollten mich kennen lernen. – – Warum defendiert sich niemand drunten? – Wo stehst du denn, stiller Spitzbube?« (I/3, 948)

als die sie gemeinhin beschrieben wird. Begreift man überdies den Nachdruck, der zu Beginn des *Seebuchs* auf die Inspirationskraft des französischen Wortes »révenant« gelegt wird (s. o.), als Hinweis auf eine genuine Mehrsprachigkeit des Journals, kann man auf die Idee verfallen, dass hinter Giannozzos ruminierender Variation des »Diebes« ein selbstreflexiver *pun* mit der Homonymie von frz. *voleur*: Dieb, resp. *voler*: stehlen und *voler*: fliegen steckt.

470 Vgl. exemplarisch die Episoden in Ulrichsschlag (I/3, 987) und Herrenleis (I/3, 1004), wo Giannozzo sein Publikum, statt es zu treffen, mit seinen Reden lediglich unterhält. Im Zeichen dieser kommunikativen Ohnmacht stehen sämtliche von Giannozzos Angriffen. Sie hat ihr Pendant in der auffällig inszenierten Medialität zahlreicher Interventionen, etwa der als schriftliches Flugblatt über Mülanz abgeworfenen satirischen Lobrede auf den Galgen, deren Rezeption Giannozzo nicht mehr beobachten kann, weil ihn ein Sturm fortreißt (I/3, 959). Am *Seebuch* zeigt sich damit einmal mehr, dass die markante Selbstreflexivität von Jean Pauls Texten, die fortwährend damit beschäftigt sind, die Bedingungen und Modalitäten literarischer Kommunikation auszubuchstabieren, ihren Ursprung in der selbstobstruktiven Tendenz des satirischen Witzes hat.

471 Vgl. I/3, 947–948: »Ich blieb mit meiner Sänfte im Introitus stecken; der sie zwischen den beiden Türgriffen so in der Mitte fing, daß ich nicht aufmachen und mich durch Auswurf einiges Ballastes wieder aus dem Schweißloch heben konnte«.

Gleich auf den ersten Blick zeigt sich hier das Entsprechungsverhältnis zwischen dem oben beleuchteten ›Weltbild‹ des herabblickenden Luftschiffers und der ihm eigenen Ausdrucksweise: In Giannozzos Reden ist der Zerfall der Welt in kuriose Details zum produktiven Prinzip einer rhetorischen *bricolage* geworden. Deutlich wird hier aber auch die Crux solcher *bricolage*: Dem wilden Witz von Giannozzos ›vermischten Anspielungen‹ eignet eine Selbstbezüglichkeit, welche die Referenz der satirischen Rede und damit ihre berüchtigte Schlagkraft aushebelt und sie ihr Ziel verfehlen lässt.[472] Der Text kehrt diese Analogie zwischen dem Schicksal des treffunfähigen Satirikers und dem charakteristischen Gestus seiner sich selbst obstruierenden witzigen Sätze geradezu ostentativ heraus. So befreit sich der im »Introitus« der Rotonde (I/3, 947) feststeckende Giannozzo zuletzt gewaltsam aus seiner verschlossenen Sänfte mit der Begründung, er habe »nicht die ganze Nacht in dem Predigt-Eingang hängen« wollen (I/3, 948). Dieses Festhängen im eigenen Sermon, das heißt: in einer witzig-metaphorisch ebenso omnipotenten wie kommunikativ ohnmächtigen Sprache, ist die *conditio* des im *Seebuch* portraitierten Satirikers. Es beschreibt aber auch die Verfassung eines Textes, dessen genuine Selbstreferentialität ihn unablässig zwischen Wörtlichkeit und Allegorie oszillieren lässt, ohne dass er sich auf einer sprachlichen Metaebene stabilisieren könnte.

Kehren wir noch einmal zurück zur Kataskopie des Luftschiffers: Am oben zitierten Blick auf den »zurückgelassenen Meersboden« der Welt (I/3, 942) wird nicht nur deutlich, dass in Giannozzos *Seebuch* die Unlesbarkeit einer Welt, welcher der höhere Sinn eines göttlichen Schöpfungstextes abhandengekommen ist, die Unform einer witzigen Textur annimmt. In ihm zeichnet sich auch ab, wie innig die satirische Distanznahme gerade in ihrem spielerischen Umgang mit der Welt verquickt ist mit einer Gleichgültigkeit (»Was ging mich das tiefe Volk an?«), die leicht in *ennui* und Leere umschlagen kann. Diese Tendenz der Kataskopie kommt in der sechsten Fahrt eindrücklich zur Geltung. Nur zu deutlich zeigt sich das *Seebuch* hier als Reflexion jenes destruktiven Skeptizismus, der – wie gesehen – Jean Pauls Schreiben ebenso ermöglicht, wie er es zugleich einer ständigen Gefährdung aussetzt. Ich möchte dieser, im Luftschiffer personifizierten, Gefährdung zunächst bis zu ihrem buchstäblichen Kulminationspunkt und sodann an ihr katastrophisches Ende nachgehen.

472 Deutlich wird die problematische Referenz der satirischen Strafrede gleich zu Beginn von Giannozzos Rüge. Denn die ›Ganz-Gewissheit‹, mit der er die Verführte ›unter ihm‹ als unschuldiges »Gänslein« apostrophiert, ist offensichtlich das Produkt einer paronomastischen Abwandlung ebendieses metaphorischen Gänsleins (»*Gänslein* […] *ganz* gewiss […]«). Indem der satirische Sermon dergestalt in selbstbezüglichen Umwendungen des Wortmaterials prozediert, durchkreuzt er seine prätendierte Referenz und ontologische Gewissheit von vornherein.

3.4.6 Skeptischer Schwindel. Gefährdung des Satirikers. Schrecken der Selbstreflexion

Zu Beginn der sechsten Fahrt sieht sich Giannozzo, den ein Sturm von Mülanz weggerissen hatte, im raschen Überflug über das »Welttheater« (I/3, 959) einmal mehr mit der Kontingenz der irdischen Verhältnisse konfrontiert:

> Viertehalbtausend Fuß tief rannte die weite Erde – ich glaubte festzuschweben – unter mir dahin, und ihr breiter Teller lief mir entgegen, worauf sich Berge und Holzungen und Klöster, Marktschiffe und Türme und künstliche Ruinen und wahre von Römern und Raubadel, Straßen, Jägerhäuser, Pulvertürme, Rathäuser, Gebeinhäuser so wild und eng durcheinander herwarfen, daß ein vernünftiger Mann oben denken mußte, das seien nur umhergerollte Baumaterialien, die man erst zu einem schönen Park auseinanderziehe. (I/3, 959)

Im ›Durcheinanderwerfen‹ und ›Umherrollen‹ der ›Baumaterialien‹ kehrt hier jene *inventio* wieder, die ich bereits dem vorausgegangenen Blick aus dem Luftschiff abgelesen habe. Deutlich bestätigt sich damit die genuine Selbstreflexivität des Textes: Offensichtlich spiegelt die kataskopische Perspektive des Luftschiffers die Bedingungen eines Schreibens, das in der dissoziierten Welt nur das funktionslos gewordene Rohmaterial künstlicher Arrangements erkennt. Giannozzo darf als Personifikation dieses Schreibens gelten, insofern er mit der hier dokumentierten Perspektive allen Ernst macht: Die Welt ist ihm nichts anderes als ein Steinbruch.[473] Sein Fernblick auf die ›Baumaterialien‹ unter ihm, den Fundus einer Bruchstücke sammelnden Lektüre, dokumentiert dabei auch in wünschenswerter Klarheit die krisenhafte Verfassung eines solchen Weltverhältnisses: Dass Giannozzo ›festzuschweben‹ glaubt, während die Erde unter ihm ›dahinrennt‹, zeugt von jener Desorientierung, die der Aberwitz des Humors mit dem Skeptizismus teilt. Jener »Seelen-Schwindel«, in der sich »*unsere* schnelle Bewegung plötzlich in die *fremde* der ganzen stehenden Welt umwandelt« (I/5, 132), ist im Blick aus dem Luftschiff gleichsam auf Dauer gestellt.[474] Die melancholische Gefährdung des herabblickenden Beobachters,[475] der »alle verschiedenen Theater des Lebens mit aufgezogenen Vorhängen zugleich« (I/3, 959) spielen sieht, ist im Text deutlich ausgesprochen:

---

473 Das ist hier durchaus wörtlich zu nehmen, im Sinne der »Steine [des] Ballastes« (I/3, 930), mit deren Hilfe der Luftschiffer seine Flughöhe kontrolliert; vgl. »ich gab der Erde den letzten Stein zurück –« (I/3, 972); »Nur einmal landet' ich auf einem Saatfeld, um frisches Gestein einzunehmen.« (I/3, 979) u. ö.

474 Vgl. zum Skeptizismus des Humors auch Köpke (1992, hier: 114), der es allerdings beim bloßen Hinweis belässt.

475 Dass es sich bei Giannozzo um eine exemplarischen Beobachter zweiter Ordnung handelt, wird an der Welttheater-Stelle unmissverständlich: »ein Schieferdecker besteigt den Stadtturm,

> da ich so im wilden ewigen Szenenwechsel fünf Stunden lang hingefahren war über eine Religion und Landschaft und Reichsstadt nach der andern […] und als so auf dem langen Farbenklavier des Lebens alle finstere und lichte Farben vor mir laufend aufgehüpfet waren: so wurde mir auf meinem alles zusammenspinnenden Weberschiffe miserabel, leer und wehmütig zumute; ein giftiger Stechapfel von Schmerz, von der Größe meines Herzens, ritzte meine Brust, und ich niesete sehr nahe am Weinen – weinte aber nicht. – – Nein, nein, glaubt nicht, Paternosterschnuren von Welten über mir, daß ich getröstet und weinerlich je aufschauen und sagen werde: ach dort droben! (I/3, 961)

Nicht nur ist hier ausgesprochen, was meine Überlegungen zum Bewegungsmuster des Luftschiffs vorweggenommen haben: Giannozzos kataskopische Himmelfahrt ist ein einziger Metatext, die Darstellung des ebenso basalen wie hybriden Unterfangens, durch ›Zusammenspinnen‹ des Disparaten eine Welt zu erschaffen.[476] Im ›Miserabelwerden‹ des Satirikers angesichts der kunterbunten Überfülle des Lebens zeigt sich dabei zugleich die *conditio* der Moderne: Das abgründige Bewusstsein dafür, dass ohne das »alles zusammenspinnende Weberschiff«, die prekär synthetisierende Textur des Witzes, überhaupt kein Sinn wäre.[477] Anders als der Hasus der *Wahnsinnigen Sprünge*, der, übermannt von derselben Melancholie, nach einer »hellere[n] Welt« sich sehnte (II/1, 46) und im aberwitzigen Teufel den empfindsamen Luzifer hervorkehrte, verbittet sich Giannozzo jeden metaphysischen Trost. Die Schwärze des bodenlosen Zustandes, dem sich der Satiriker in seiner fliegenden Sinnproduktionsmaschine aussetzt, wird in der unmittelbar folgenden Sequenz des *Seebuchs* plastisch vor Augen geführt.

Giannozzo strandet unversehens auf dem Brocken, wo er »einen vergessenen Quartanten vom Brockenbuch« findet. Dessen heuchlerischer Inhalt setzt den Satiriker »wieder in meinen gewöhnlichen Grimm und Ekel« (I/3, 961) und provoziert ihn zu einer satirischen Etüde: einer »Vorrede […] in des Teufels Namen«, welche die »Floskeln von der Anbetung Gottes, Reinheit der Empfindung, Erhebung über

---

und ein sentimentalischer Pfarrsohn [ein Schelm, wer hier an den Pfarrsohn Jean Paul denkt] guckt aus dem Schalloch, und beide können (das kann ich viertehalbtausend Fuß hoch observieren, weil die dünne Luft alles näher heran hebt) sich nicht genug über das hundert Fuß tiefe Volk unter sich verwundern und erheben« (I/3, 960).

476 Ich erinnere ein letztes Mal an Baumgartens Tropologie der ›unteren‹ Erkenntnis: Der gnoseologische Grundgedanke der Ästhetik, durch textuelle Verdichtung intelligible Sinnlichkeit zu produzieren (vgl. Kap. III.1.1), ist in der Kataskopie des Luftschiffers an sein Äußerstes getrieben. Giannozzos »*alles* zusammenspinnende[]« Textur visiert gleichsam den ultimativen allegorischen Nexus (Med. § LXXXV), die Poiesis der ganzen Welt.

477 Um noch einmal Sprengels treffende Beschreibung von Jean Pauls Textproduktion zu zitieren: »da nichts zusammenhängt, verbindet sie alles mit allem« (Sprengel 1975, 232). Giannozzos ›wehmütiger‹ Blick aus dem »alles zusammenspinnenden Weberschiff[]« (I/3, 961) bring dieses Kehrseitenverhältnis von hypertropher Textur und schierer Dissoziation auf den Punkt.

die Welt« durch ihre bloß kathartische Funktion rechtfertigt (I/3, 964).[478] Scheint es zunächst, als habe der zuvor fast verzweifelte Satiriker mit dieser kleinen Teufelei seine Fassung zurückgewonnen, so verkehrt sich die witzige Wildheit im nächsten Moment abermals in blanken Nihilismus. Giannozzo tritt auf den nächtlichen Berg hinaus:

> Der Sturm schnaubte um mich und mein flatterndes Schifflein herum und fuhr wild unter die Sterne hinaus und schien sie zu rütteln. Mein Haar bäumte sich wie eine Mähne, aber im Innersten war mir groß und düster, und ich wünschte, jetzt erschiene mir der Teufel, ich fühlte mich so erhaben und kalt wie er. Aber wie hohl klang mir in der Stille das Leben! – Drunten liegen die müden Wachslarven auf dem Hinterkopf, hier oben steht eine reflektierende auf dem Hals, sagt' ich und griff über mein Gesicht, um solches wie eine Larve abzunehmen und zu besehen. In der Mitternacht dämmerte ein langes Morgenrot und wollte erfreuen; aber ich lachte darüber, daß uns das auch wieder einen flüchtigen | Freudenmorgen und Trost vorspiegele; da war mir plötzlich, als sei die ganze Welt und mein Leben in einem Paar Träumen weggetropft, und das Ich sagte zu sich selber: ich bin gewiß der Teufel; schrieb ich nicht vorhin?– (I/3, 965–966)

Die Erhabenheit der Gipfelperspektive verkehrt sich in einer solipsistischen Anwandlung zum momenthaften ›Wegtropfen‹ der ›ganzen Welt‹. Abermals gewinnt hier jene Vernicht-Erfahrung literarische Gestalt, die den Satiriker Hasus in der Vorrede der *Teufelspapiere* ereilte.[479] Schwärzer als im *Giannozzo* hätte man die Diabolik einer auf sich zurückgewendeten Satire nicht formulieren können: Dem reflektierenden Satiriker wird das eigene Gesicht zur fremden Maske. Sein Versuch, sich selbst zu erkennen, führt zu einer Dissoziation, in der das Ich sich selbst zum Teufel wird, mithin die (Nicht-)Identität seiner literarischen Maske annimmt. Giannozzos Frage – »schrieb ich nicht vorhin?« – verweist dabei nicht nur zurück auf die teuflische Vorrede zum Brockenbuch. Sie lässt auch deutlich jene Entfremdungserfahrungen nachhallen, die der verselbständigte Aberwitz der frühen Satiren immer wieder nach sich zog.

---

478 »Die Sache ist: mit den Menschen ist es wie mit den Zibetkatzen; wie diese stets einen von andern geschätzten, ihnen aber verdrüßlichen Zibet in ihrem Beutel hecken, so setzen und häufen jene heimlich in ihrem Herzbeutel einen gewissen Religionsfond an, der drückt und weg muß. Der Holländer zieht alle drei Tage seine eingebauerte Katze am Schwanze ein wenig vor und schöpft mit einem Löffel den kostbaren Fümet-Unrat heraus; gleicherweise tritt von Zeit zu Zeit der Dichter auf das Theater und auf das Papier und sondert sogenannte tugendhafte Empfindungen ab und der Leser mit; darauf wird ihnen wieder ganz leicht, und sie sind nach der Ausschöpfung zu allen Streichen tüchtig.« (I/3, 964)

479 Vgl. oben 3.3.5.1.

Als wäre es nicht genug der teuflischen Reflexionen, kommt Giannozzo genau an diesem Moment des solipsistischen Weltverlustes »die äußere Nachäffung [s]einer Gedanken« (I/3, 966) entgegen, eine Gespenstergestalt im Nachthemd, die einen Tanz mit sich selbst aufführt:

> Die Augen waren geschlossen, das Haar schwarz, die Augenbraunen borstig, die Nase gebogen groß, die Arme haarig, die Bärenbrust unbedeckt und der – Nachtwandler im Hemde. Endlich faßt' er dieses am Hexentanzplatz wie eine Schürze mit beiden Händen und fing eine närrische Menuett mit sich selber an; er kehrte sich um, ein schwarzer Schlangenzopf wuchs lang hinab; er fuhr wieder herum und sprang und wollte zärtlich minaudieren. Mir wurd' er so verhaßt, daß ich ihn hätte hinunterwerfen mögen. Endlich rannt' er, die Arme emporgehoben, davon. (I/3, 966)

In seiner Choreographie des wiederholten ›Umkehrens‹ und ›Herumfahrens‹ gibt sich der närrische Tanz als nächtliche Vision eines auf sich selbst zurückgeworfenen, in reflexiven Gegenwendungen gefangenen Schreibens zu lesen.[480] Die augenfällige Ähnlichkeit der nachtwandelnden Gestalt mit dem Luftschiffer – Giannozzo wird als »Schwarzkopf« (I/3, 926) mit markanten »lang hängenden Augenbraunen« (I/3, 1010) beschrieben – stellt die Begegnung in die Reihe grotesker Spiegel- und Verkennungsszenen, die Jean Pauls Werk durchsetzen; angefangen beim satirisch-kantianischen Teufel der *Kreuzerkomödie*. Dessen verselbständigt herumbürstender Schwanz[481] ist im »schwarze[n] Zopf« an der Rückseite der tanzenden Gestalt noch deutlich erkennbar. Das vexierbildliche Alternieren zwischen der satirischen Diabolik des hinten herabwachsenden ›Zopfes‹ (Inbild witziger Digressivität) und der – aufgesetzten – ›Zärtlichkeit‹ der Vorderseite macht die nächtliche Erscheinung zur Karikatur jener emotionalen Bipolarität, der sich auch Giannozzo ausgesetzt sieht. In den emporgehobenen Armen der davonrennenden Gestalt spiegelt sich denn auch der charakteristische Habitus des weltflüchtigen Humoristen, den der Herausgeber zeichnet als »die Hände ausstreckend nach dem Äther der Freiheit« (I/3, 905).[482]

Dass Graul in seiner kurzen Nachrede zum *Seebuch* bekennt, *er* sei »der tanzende Nachtwandler« gewesen, den Giannozzo auf dem Brocken gesehen habe

---

480 Darauf, dass *versus* im Lateinischen nicht zuletzt die »Wendung im Tanze« (Georges Bd. 2, Sp. 3437) bezeichnet, habe ich oben hingewiesen (Kap. I.1.3, Anm. 49).

481 Vgl. oben, 3.3.6: »wer (fragt' ich entsezlich erbosset) gestikulirt mir da im Spiegel nach? wilst du mir, du Gestalt, auch mein Dasein vorspiegeln und machest mich deswegen nach? Oder mach' *ich vielleicht dich nach?* Und welchen Schwanz hör' ich auf der Stube herumbürsten und schleifen, thuts deiner oder meiner?‹« (II/2, 563–564).

482 Ebendiese Gebärde schreibt Giannozzo im ersten Kapitel seines Seebuch dem Herzensbruder Graul zu (I/3, 927): »du machtest gewiß die Sänftentüren meiner Luft-Hütte weit auf und hieltest die Arme ins kalte Ätherbad hinaus«.

(I/3, 1010), tut der hier präsentierten Lesart der Szene als einer der tragikomischen Selbstverkennung keinen Abbruch. Vielmehr bestätigt sich hier umso nachdrücklicher, dass wir es beim Journal mit dem Dokument einer scheiternden Selbsterkenntnis zu tun haben. Die anfängliche Wendung des Journal-Autors an seinen ›Herzensbruder‹, die den Text des *Seebuchs* als schriftliche Selbstverständigung eines (menippeischen) Humoristen kennzeichnete, kommt in den Szenen der Begegnung zwischen Giannozzo und Graul, *ego* und *alter ego*, an ihre unüberwindliche epistemologische Grenze. Dies zeigt nur zu deutlich nicht nur die Brocken-Episode, sondern auch der ominöse Traum, den Giannozzo in der Nacht vor seinem Absturz träumt. Abermals erscheint ihm darin eine groteske Gestalt, die er diesmal allerdings als seinen »liebe[n] Graul« identifiziert:

> [I]ch lief dir entgegen, aber du konntest dich durchaus nicht umwenden, du mußtest mir bloß wie eine Gliedergruppe die herumgedrehten Arme rückwärts entgegenrecken und drücktest mich sehr warm an deinen Rücken und Zopf und sprachst die Worte ohne vielen Nexus: »Spaß bleibt Spaß – so der liebe Mensch. – Giannozzo, aber so komm doch zu mir!« Aber du ließest mich nicht um dich herum, sondern stricktest mich fester an und riefest doch lauter: »Giannozzo, wo lebst du, Lämmchen? Kannst du mir nicht erscheinen? Wahrlich ich gedenke deiner, armer Teufel!« (I/3, 1004–1005)

In der Unmöglichkeit einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht, die hier ins groteske Bild der verkehrten Umarmung gefasst ist, kommt jene irreduzible Selbstopazität des Menschen als einer leibgeistigen Zweiheit zum Ausdruck, die Jean Pauls Schreiben antreibt.[483] Gerade sein ausgeprägtes Bewusstsein für diese Zweiheit macht den Humoristen so anfällig für die radikale Entfremdung des Ichs von sich selbst, welche die Reflexion ist, indem sie eins ums andere Mal aus dem ›Lämmchen‹ den ›Teufel‹ hervorgehen lässt. Wenn der betroffene Graul seinem »kräftigste[n] Freund« auf der letzten Seite des Textes seine eigenen Worte nachruft –»Kannst du mir nicht erscheinen?« (I/3, 1010) –, dann macht er das *Seebuch* damit zugleich als seinen eigenen, scheiternden Versuch der Selbsterkenntnis lesbar. Die Brocken-Szene entfaltet hier, mit der finalen ›Entlarvung‹ des Gespenstes, ihre ganze Tragikomik. Denn der »Name«, bei dem Giannozzo seinen »Bruder *Graul*« (I/3, 929) so nachdrücklich nannte,[484] kommt hier zu sich selbst, nur um sich zu ver-

483 Die Szene der verkehrten Umarmung kehrt wieder in den *Flegeljahren*, wo die Zwillingsbrüder Walt und Vult – der eine »ein zartes Gottes-Lamm« (I/2, 931), der andere ein teuflischer Satiriker – hintereinander vor dem Spiegel stehen, wobei Vult den Bruder an seinem Zopf so festhält, dass dieser sich nicht zu ihm umwenden kann (I/2, 814).

484 Vgl. die Anrede zu Beginn der ersten Fahrt »Bruder *Graul* – dieser Name ist viel besser als dein letzter, Leibgeber–« (I/3, 929).

fehlen: Der Humorist ist nicht nur seinen Mitmenschen ein Gräuel, er ist auch sich selbst das Schreckgespenst, das er gibt.[485] In seiner *Vorschule der Ästhetik* wird Jean Paul den auf dem Brocken inszenierten Abgrund der Selbstreflexion geschichtsphilosophisch als die *conditio* der (christlichen) Moderne präsentieren: »Der Geist stieg in sich und seine Nacht unser Geister.« (I/5, 93) Das *Seebuch* zeigt diesen reflexionstheoretischen Spuk als den scheiternden Versuch eines Satirikers, sich selbst beim Namen zu nennen. Der Identitätslosigkeit Giannozzos, der, ohne je zu sich selbst zu kommen, in immer neuen Masken auftritt, verdankt der Text seine fortwährende Unruhe.

3.4.7 »– […] – […] – […] –«

Das groteske Traumgesicht der verkehrten Umarmung ist nicht zuletzt darin besonders prägnant, dass es im Zerfall der Rede in »Worte ohne vielen Nexus« (I/3, 1005) die Bedingungen dieser Unruhe hervortreten lässt: Es ist die Dissoziation der Welt, die allen menschlichen Sinn zugleich ermöglicht und zersetzt. In Jean Pauls Exzerptefundus hat dieser (Ab-)Grund des Sinns seine schreibtechnische Einrichtung. Immer wieder lässt der Text des *Seebuchs* auf seinen Ursprung aus dem bedeutungslosen Nebeneinander einer in Bruchstücke zerfallenen Welt blicken. So auch an jenem kritischen Moment zu Beginn der siebten Fahrt, als Giannozzo sich nach der Vernicht-Erfahrung auf dem Brocken in die Luft rettet und vom Sturm unversehens zunächst über ein »unbegrabnes Schlachtfeld« (I/3, 967) und sodann, durch den Gewichtsverlust der wütend herabgeschleuderten Steine, in pazifisch-paradiesische Gefilde verschlagen wird. Auch hier erfährt der von Ohnmacht übermannte Satiriker im Traum eine Dekomposition, deren Ozeanismus[486] in seiner ganzen Suggestivität noch die Züge der Jean Paul'schen *inventio* erkennen lässt:

> »Von der Stadt Gottes ist wie von *Pompeja* erst eine Gasse aufgedeckt!« So rief es im Traum; dann wiederholte es bloß sinnlose Worte: Pompeja – Hesperien – warme Blütenwälder – warme Blütenwälder – und dunkle Wellen der Lust liefen über mich hinüber. Ein helles Glänzen weckte mich. Wo wohn' ich? sagt' ich. Ich glitt warm angeweht auf einem unabsehlichen silbernen, aus den zu zartem Schaum geschlagenen Sternen zusammen wallenden Meere weiter […]. (I/3, 967)

485 Vgl. DWB s. v. »Grauel, Graul« (Bd. 8, Sp. 2114): »im objektiven bereich. gegenstand des abscheus, bes. religiös […] im subjektiven bereich. angstschauder […] gespensterfurcht […] persönlich, von einem unausstehlichen menschen«.

486 Brüggemann (2000, 169) liest die Passage als »ozeanische Entdifferenzierung«.

Die Art und Weise, wie in diesem Übergang der glückliche (d. h. zufällige) Umschlag inszeniert wird, der den Luftschiffer als ein »anderer Mensch« (I/3, 968) den utopischen Boden der schönen Teresa betreten lässt, ist aufschlussreich. Giannozzo schildert eine zwischen Nahtoderfahrung und feuchtem Traum schwankende Besinnungslosigkeit, in der er sich ganz der Erotik »sinnlose[r] Worte« hingibt. In den wiedergegebenen Wortwiederholungen stellt der Text einmal mehr seine Genese aus der suggestiven Sinnlichkeit der sprachlichen ›Baumaterialien‹ zur Schau, die der Luftschiffer in seinem Weberschiff zusammenspinnt. Auch die ›neue‹, pazifische Welt, die Giannozzo nach dem katastrophischen Verlust der ersten zu gewinnen scheint, weist sich damit nur zu deutlich als das phantastische Gespinst eines Wortmagiers aus.

Von entsprechend kurzer Dauer ist der »göttliche[] Morgen« (I/3, 970) der siebten Fahrt.[487] Es ist wichtig, hervorzuheben, dass die arkadische Episode bei Teresa in ihrem ganzen utopischen Gepräge nicht aus dem ›Verblendungszusammenhang‹ des *Seebuchs* ausgenommen werden kann. Giannozzo findet hier nicht, wie man meinen könnte, zu sich selbst. Vielmehr beruht auch das empfindsame Intermezzo der siebten Fahrt nur zu offensichtlich auf einer (willig in Kauf genommenen) Verwechslung, die aus dem Luftschiffer einen poesieliebenden Künstler werden lässt:

> »Ihr seid«, sagte sie italienisch, »aus Rom der Maler –?« – »Giannozzo!« sagt' ich. »Giannino?« sagte sie lächelnd. »Der!« sagt' ich [...]. Ich bat sie ernsthaft um ein Frühstück durch den Mohren, um wirklich niemand hier zu sehen und zu hören als sie. [...] »Ihr gefallet mir damit,« (sagte sie [...]) »Ihr liebt die Poesie; nichts außer ihr ist schön, die Jugend ist auch eine.« – Ich sagte nur weniges Böse von denen, die aus den Blumen der Poesie immer eine Blutreinigung kochen [...]. (I/3, 969)

Die Begegnung mit Teresa, soviel wird hier deutlich, ist nicht das Einvernehmen verwandter Seelen, sondern ein glückliches Aneinander-Vorbeireden. Unter den Bedingungen jener sinnzersetzenden Dissoziation, die der Luftschifffahrt wie dem Jean Paul'schen Schreiben zugrunde liegt, ist dies das höchste der Gefühle. Noch in der idyllischen Episode bei Teresa zeigt sich das *Seebuch* mithin als eine große Allegorie auf die Unmöglichkeit gelingender Kommunikation.

487 Deren empfindsame Stunden enden abrupt mit dem bösen Erwachen des Satirikers »*Morgens um 10 Uhr*« im Kerker von Mülanz (I/3, 972). Dabei hat es der Text mit diesem Beginn der achten Fahrt offensichtlich auf die Verunsicherung darüber angelegt, ob die vorausgegangenen Glücksmomente überhaupt stattgefunden haben, oder ob es sich nicht insgesamt um einen Traum des inhaftierten Satirikers gehandelt hat.

Wie instabil der traumhafte Nicht-Ort der siebten Fahrt ist, die Giannozzo nach den höllischen Erfahrungen der sechsten mit der Welt zu versöhnen scheint, zeigt in aller Deutlichkeit das Ende des *Seebuchs*. Denn die finale Fahrt buchstabiert in boustrophedischer Gegenwendung den glücklichen Umschwung vom »Orkus des Mords« (I/3, 967) in die »elysäische[n] Felder« (I/3, 968) Teresas wieder zurück: Bedrückt vom oben beleuchteten Albtraum fliegt Giannozzo auf seiner letzten Fahrt zunächst noch einmal über den »Morgengarten« der »großen Teresa« hinweg, der er die entwendeten Rosen demonstrativ in ihre »Lustgefilde« (I/3, 1005) zurückwirft, bevor sich unter ihm plötzlich die »brennende Hölle« (I/3, 1006) eines Schlachtfeldes auftut: »– Soldatenhaufen sprengen über Hügel – Landleute rennen – ein Dorf brennt als Wachfeuer – in einem Garten seh' ich tote Pferde, und ein Kind trägt einen abgerissenen Arm fort.« (I/3, 1005–1006) Indem die idyllische Szenerie hier abermals unvermittelt in die schiere Negativität des Schlachtfeldes kippt,[488] zersetzt das *Seebuch* jede Hoffnung auf irdisches Glück. Präzise hat Heinz Brüggemann die Bedeutung des schauerlichen Anblicks gefasst, der sich Giannozzo auf der letzten Fahrt darbietet:

> [W]as die großen panoramatischen Blicke [Giannozzos] als gleichzeitiges Nebeneinander von Bruchstücken auf einer ins Unendliche hinausfließenden Oberfläche, als Zerstückelung und Dissoziierung, als chaotische Beschaffenheit der modernen Welt gezeigt haben, das tritt ihm nun gleichsam als die Teleologie dieses Blicks, als unmittelbare Zerstückelung, als Zerreißen des Lebendigen, als moderner Krieg entgegen.[489]

Tatsächlich wird man diese Beschreibung zuspitzen müssen: Gerade darin, dass sich in der allgemeinen Dissoziation das Weltverhältnis des satirischen Witzes spiegelt, liegt die Abgründigkeit des erblickten Schlachtfeldes. In einer letzten Reverenz an den großen, wahnsinnigen Humoristen Swift lässt Jean Paul seinen Luftschiffer aus Mitgefühl für die »unschuldigen Pferde« (I/3, 1007)[490] blindlings in das Schlachtgeschehen eingreifen und an dieser Teilnahme am Mordgeschehen zuschanden gehen. In ultimativer Konsequenz fällt Giannozzo zuletzt derselben Zerstückelung

488 Tatsächlich wiederholt sich hier präzise der Schockeffekt zu Beginn der siebten Fahrt, wo sich die »anmutige Ebene voll zerstreueter Laubbäume, ganz mit Affen des Lebens, mit Körpern bedeckt, die sich wie Mittagsschläfer warmer Länder zum Schlummer ausstreckten« als »Boden« der »Hölle«, eben als »unbegrabenes Schlachtfeld« entpuppt (I/3, 967).

489 Brüggemann 2000, 180.

490 Die auffällige Zuneigung Giannozzos zu den Pferden (vgl. etwa I/3, 977 »Ein Pferd auf dem Markte, das sich trotz Hieb und Stoß aufbäumte, befreiete meine knirschende Seele. Ritterliches Tier, dacht' ich […]. Ich schwieg wie ein Pferd […].«) behauptet sich das misanthropische Erbe Gullivers, der nach seiner Begegnung mit den edlen und klugen Houyhnhnms aus Verachtung für den Menschen in den Pferdestall zieht.

anheim, an der er sich ab- und mit der er arbeitet: »Sein rechter Arm und sein Mund waren weggerissen, das Horn zum Teil geschmolzen, seine langhängenden Augenbraunen auf den hohen Augenknochen kahl weggebrannt und sein Gesicht sehr zornig verzogen […].« (I/3, 1010)

Das Schlussbild des *Seebuchs* zeigt einen gefallenen, seiner Interaktionsmöglichkeiten beraubten Satiriker. Es als Absage an die Möglichkeit des satirischen Schreibens zu lesen, wäre indes verfehlt. Wie meine Lektüre des Journal-Anfangs nahegelegt hat, bildet die brachiale Zergliederung des Satirikers vielmehr die paradoxe Voraussetzung dafür, dass er »ohne Schaden allgemein gelesen werden [kann]« (I/3, 927). In diesem ›Gelesen-Werden‹ erst – darin liegt die Pointe des *Seebuchs* – erfüllt sich der Wunschtraum des Satirikers, »ein Gespenst zu sein« (I/3, 929). Giannozzos grausiges Ende wendet die Höllenfahrt seines »Charonskahn[s]« (I/3, 1009) zur Himmelfahrt insofern, als es ihm »die Seligkeit eines Gespenstes« (I/3, 927) verschafft: Es lässt ihn in den Limbus des Lesens übertreten, wo er als ›révenant‹, in den wiederholten Lektüren, zu denen das hypertrophe, ›alles zusammenspinnende‹ Gewebe seines Textes herausfordert, seinen endlosen Spuk treiben kann. Das Eingehen des blasphemischen Satirikers in die »Kirchenbücher«, in dem das *Seebuch* seine Voraussetzung hat, Giannozzos *translatio* in oder »unter« den Schriftzug eines irreduzibel vieldeutigen »Namen[s]« (I/3, 927), beschreibt zugleich ein anagrammatisches Latentwerden, das der im Luftschiffer personifizierten Gegenwendigkeit des Schreibens ihr unendliches Fortwirken sichert.

Das satirische ›Happy End‹, das ich dem *Seebuch* zuletzt abgelesen habe, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Jean Paul mit diesem *Komischen Anhang* eine denkbar dunkle Reflexion seines Schreibens vorlegt. Wenn sich aus dem *Giannozzo* etwas lernen lässt, dann, dass man auf Erden offensichtlich nur ein unverstandenes Dasein fristen kann. Dieses Unverstandensein kennt, auch dies lehrt das *Seebuch*, zwei Ausprägungen: Auf der einen Seite die zum destruktiven Solipsismus sich steigernde Isolation des witzigen, in der eigenen Sprache verfangenen Satirikers. Auf der anderen das Missverstandenwerden ebendieses Satirikers als eines auf eigenwillige Weise empfindsamen Poeten. Während ersteres durchaus existenzgefährdend ist, lässt sich mit letzterem, wenigstens zeitweilig, ganz gut leben. Auf die Frage, wie in der durch und durch verkehrten Welt auszukommen ist, gibt das Luftschiffsjournal denn auch eine prägnante Antwort: »als närrischer Zentaur« (I/3, 984), auf dem Rücken der Frauen. So nämlich, über den Flur getragen von einer Magd, die sich den frischgewischten Boden nicht verschmutzen lassen will, kommt Giannozzo in der zehnten Fahrt zu seinem reichen Verwandten und damit an einen Kredit. Man wird nicht fehlgehen, die Szene als eine selbstironische Allegorie auf das Erfolgsrezept eines Schriftstellers zu lesen, der seinen zeitweiligen Ruhm in erster Linie dem weiblichen Publikum zu verdanken hatte.

Der satirische Blick, der im *Seebuch* auf Jean Pauls Autorschaft fällt, ist dabei von paradigmatischer Relevanz. An der schonungslosen Selbstreflexion des *Komischen Anhangs* wird deutlich, dass die Idee einer Überwindung der satirischen Anfänge nach 1790 nur dann Geltung beanspruchen kann, wenn man sie (volksetymologisch) beim Wort nimmt und das ›Überwinden‹ als ein zusätzliches Verdrehen der Verhältnisse versteht: Was man als das epische Hauptwerk zu betrachten gewohnt ist, steigert die reflexive Gegenwendigkeit der frühen Satiren zur parodistischen Selbstbespiegelung eines in unzählige disparate Masken zerfallenden Autors. Jean Pauls Schreiben ist, mit anderen Worten, Auto(r)biographie als Selbstsatire. In der irreduziblen Intransparenz dieses Schreibens zu sich selbst wurzelt seine Unersättlichkeit: »Kannst du mir nicht erscheinen?« lautet die letzte Frage des *Seebuchs* (I/3, 1110). Es ist die Frage des radikal heterogenen Ichs nach sich selbst; eines Ichs, das nur schreibend gegeben und darin zugleich entzogen ist. Ihr verdankt Jean Pauls Werk sein monströses Profil.

Nachwort

> »›Ohe! iam satis est!‹ werden Sie rufen. Nur dies noch […]«[1]

Die zehn Kapitel dieses Buches haben unter dem Namen *satura* Aspekte eines monströsen, dichotomische Ordnungen durchkreuzenden Schreibens erkundet: die genuine **S**elbstreflexivität dieses sich immer schon problematischen *genus scribendi*, die dadurch auf die Satire umgewendete **A**ggression, die prägnante **T**opik ihres vieldeutigen Namens, die **U**nform einer für die Ungefügigkeit der Worte sensibilisierten ›Poesie der Grammatik‹, die kynische ***r****eductio ad materiam* und die bis auf die Buchstaben zergliedernde **A**natomie des Textkörpers, das maskenspielerische *autobiographein* einer gespaltenen Autorschaft und die in sich gewundenen Allegorien der heißhungrigen *écriture-lecture* – um hier nur die wichtigsten zu nennen.

Die anagrammatische Spielerei dieser Liste versucht auf charmante Weise zu bedeuten, dass sich die Komplexität des ›Satire‹-Begriffs, den diese Studien erarbeitet, oder besser: er*lesen* haben, schwerlich in die sprichwörtliche Nussschale wird packen lassen. Vielmehr heißt, das saturierte Schreiben zu verstehen, vor allem, seine Unfassbarkeit zu verstehen; jene Unfassbarkeit, die in Horazens »*genus h****o****c scribendi*« (Hor. sat. I,4,63) gut sichtbar als leere Öffnung in der Mitte des Demonstrativpronomens eingetragen ist. Es ist diese Öffnung auch der Schlund einer unersättlichen Selbstverständigung, eines Reflektierens, dessen ruminierende Lektürebewegung sich weigert, Buchstaben als sinnlos hinzunehmen. In diesem Sinne lässt sich das obige Akrostichon nicht nur als Versuch lesen, der Nonchalance, mit der hier immer wieder gegen den Strich etablierter Begriffe und Lesarten argumentiert wurde, die Treue zu halten, sondern auch als Reverenz an die charakteristische Dynamik des monströsen Schreibens: Wie sich das Wort im Anagramm selbst beim Namen ruft (nennen wäre schon zu viel gesagt, denn es kennt seinen Namen nicht), so praktiziert der groteske Textkörper der *satura* auf der Suche nach sich selbst seine fortwährende peristaltische Umordnung.

Eines hat sich in den hier vorgelegten Lektüren immer wieder gezeigt: Die Monstrosität dieser gefräßigen, über sich hinauswuchernden und innerlich zerfurchten Textkörper ist von der Monstrosität der Sprache nicht zu trennen. Vielmehr begegnet uns die *satura* schon in ihren römischen Anfängen als ein schreibendes Denken der Sprache (wobei die Doppeldeutigkeit des Genitivs ernst genommen werden will) – einer Sprache, deren Eigenheit es ist, Grenzen bedenkenlos zu überschreiten, sich selbst zu widersprechen und unermüdlich Sinn und Sinnlichkeit gegen-

1 Jean Paul an E. F. Vogel, 20. Januar 1783 (SW III/1, 57).

https://doi.org/10.1515/9783111001357-011

einander antreten zu lassen. Werner Hamacher hat diese Sprache als diejenige der Literatur überhaupt beschrieben:

> [W]eniger als jede andere Sprache ist die der Literatur auf Integration in ein geschlossenes Corpus, ein umfassendes Ganzes [...] beschränkt. Sie ist, ohne darum ihre Aspirationen auf Kohärenz aufzugeben, *a priori* porös, kontaminationsoffen und empfänglich für das, was sich keiner Form einverleiben läßt. Wenn diese Sprache, die literarische, eine bestimmte, wenn gleich immer wieder neu definierbare Form ist, dann doch eine solche, die das Unförmige, Monströse, die Zerschlagung oder Verweigerung jeder Form einlädt.[2]

Darin, dass die *satura* dieser Sprache in ihrer ganzen Unbändigkeit eine Bühne bereitet, ist sie – auch das haben die Lektüren dieses Buches gezeigt – Literatur und Philologie in einem, Literatur als Philologie, mithin Meta-Literatur und Meta-Philologie zugleich. Und so ist denn im prosimetrisch-humoristischen Zickzack von Giannozzos Luftschiff nicht zuletzt eine anschaulich gewordene Methodik der Literaturwissenschaft zu erkennen: der dritte von drei philologischen Wegen, glücklicher (nicht glücklich) zu werden. Er besteht im halsbrecherischen Oszillieren zwischen hochfliegender theoretischer Spekulation und mikrologischer Versenkung ins Sprachmaterial. Es ist dies der Weg, den ich hier zu gehen versucht habe. Ob er sich bewährt hat, ist nicht an mir, zu beurteilen. Das Glück des Lesens beschert er allemal.

---

2 Hamacher 2009, 46.

Literaturverzeichnis

Aus Gründen, die in diesen Studien umfänglich entfaltet wurden, verzichtet dieses Verzeichnis auf die Unterscheidung von Primär- und Sekundärliteratur. Die nachfolgend aufgeführten Übersetzungen sind an den Orten ihrer (ersten) Zitation nachgewiesen – alle anderen Übersetzungen stammen von mir.

Abkürzungen

ÄG Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart und Weimar 2010.

DNP Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.

DWB Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. I–XVI, Leipzig 1854–1960. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#0 [11. Dezember 2021].

HWRh Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hrsg. v. Gert Ueding, mitbegründet von Walter Jens, in Verbindung mit Wilfried Barner, Franz-Hubert Robling und Gregor Kalivoda. Tübingen 1992–2015.

LSJ A Greek-English Lexicon. Hrsg. v. Henry George Liddell, Robert Scott, and Henry Stuart Jones. Oxford [9]1996.

OLD Oxford Latin Dictionary. Hrsg. v. P. G. W. Glare. Oxford [2]2012.

RLW Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar hrsg. v. Harald Fricke. 3 Bde.: Bd. 1 A–G; Bd. 2 H–O; Bd. 3 P–Z. Berlin und New York 2007.

TLL Thesaurus linguae Latinae. Berlin 1900–.

Literatur

Achermann, Eric: Worte und Werte. Geld und Sprache bei Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Georg Hamann und Adam Müller. Tübingen 1997.

Achermann, Eric: Verbriefte Freiheiten. Zu Epistolarität und Essay bei Hamann. In: Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010. Hrsg. v. Manfred Beetz und Johannes von Lüpke. Göttingen 2016, 57–101.

Adam, Wolfgang: Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ›bei Gelegenheit‹. Heidelberg 1988.

Adamietz, Joachim: Zum literarischen Charakter von Petrons Satyrica. In: Rheinischer Merkur 130 (1987), 329–346.

Adams, James Noel: Bilingualism and the Latin language. Cambridge 2003.

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Ausgabe letzter Hand. 4 Bde. Leipzig 1793–1801.

Adler, Hans: Fundus Animae – der Grund der Seele: Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. In: DVjs 62 (1988), 197–220.

https://doi.org/10.1515/9783111001357-012

Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.
Adler, Hans: Prägnanz – Eine Denkfigur des 18. Jahrhunderts. In: Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke. Hrsg. v. Karl Menges. Amsterdam: 1998, 15–34.
Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Gesamte Werkausgabe. Bde. 1–20. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a.M. 1997. [= GS]
Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. Frankfurt a.M. 2003.
Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode. Aus dem Italienischen von Anton Schütz. Frankfurt a.M. 2009.
Ahl, Frederick: Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets. Ithaca NY 1985.
Ahl, Frederick: Ars Est Caelare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved). In: On Puns. The Foundation of Letters. Hrsg. v. Jonathan Culler. Oxford 1988, 17–43.
Al-Taie, Yvonne: Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der *obscuritas* als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan. Paderborn 2021.
Albrecht, Michael von: Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken. Berlin und Boston 2012.
Alsteds, Johann Heinrich: Encyclopaedia Cursus Philosophici. Herborn 1630.
Alt, Peter-André: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller. Tübingen 1995.
Amir, Lydia B.: Humor and the Good Life in Modern Philosophy. Shaftesbury, Hamann, Kierkegaard. Albany NY 2014.
Anselment, Raymond A.: Socrates and The Clouds: Shaftesbury and A Socratic Tradition. In: Journal of the History of Ideas 39/2 (1978), 171–182.
Antonsen-Resch, Andrea: Von Gnathon zu Saturio: die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen. Berlin und Boston 2005.
Arburg, Hans-Georg von: »Der Mann, der erst in seine Excerpta steigen muß oder in seine Bibliothek, ist gewiß ein Artefakt«. Lichtenberg, das Exzerpieren und das Problem der Originalität. In: Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Élisabeth Décultot. Berlin 2014, 161–186.
Argenio, Raffaele: I grecismi in Lucilio. In: RSC 11 (1963), 5–17.
[Aristoph. Nub.]: Aristophanes. Fabulae. Vol. 1: Acharnenses; Equites; Nubes; Vespae; Pax; Aves, ed. Nigel Guy Wilson. Oxford 2007.
[Aristoph. Thesm.]: Aristophanis Thesmophoriazusae ed. J.F. v. Leeuwen. Leiden 1904.
[Aristoph. Vesp.]: Aristophanes. Fabulae. Vol. 1: Acharnenses; Equites; Nubes; Vespae; Pax; Aves, ed. Nigel Guy Wilson. Oxford 2007.
Aristophanes: Die Wolken. In: Aristophanes: Sämtliche Komödien. Übers. v. Ludwig Seeger. Zürich 1952, Bd. 1, 121–150.
[Aristot. poet.]: Aristotelis De Arte Poetica Liber ed. Rudolf Kassel. Oxford 1965.
[Aristot. rhet.]: Aristotelis Ars Rhetorica ed. David Ross. Oxford 1959.
Aristoteles: Poetik. Übers. v. Arbogast Schmitt. Darmstadt 2008.
Armstrong, David: Horace, *Satires* 1.1–3: A Structural Study. In: Arion 3 (1964), 86–96.
Arntzen, Helmut: Satire in der deutschen Literatur. Darmstadt 1989.
Arntzen, Helmut: Art. Satire. In: ÄG, Bd. 5 (2010), 345–364.
Asmuth, Bernhard: Art. Gebundene/ungebundene Rede. In: HWRh, Bd. 3 (2005), Sp. 605–629.

Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. Frankfurt a.M. [2]2018.
Astbury, Raymond: Petronius, P.OXY. 3010, and Menippean Satire. In: Classical Philology 72 (1977), 22–31.
[Ath. deipn.]: Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum Libri XV rec. G. Kaibel. Vol.1 Libri I–V. Leipzig 1887.
Attridge, Derek: Unpacking the Portmanteau, or Who's afraid of *Finnegans Wake*? In: On Puns: The Foundation of Letters. Hrsg. v. Jonathan Culler. Oxford 1988, 140–155.
Auerochs, Bernd: Was ist Wahrheit? oder Einsichten und Schreibweisen. Wielands philosophische Prosa und die menippeische Satire. In: Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk. Hrsg. v. Walter Erhart und Lothar van Laak. Berlin und New York 2010, 139–152.
Auerochs, Bernd: Geisteszustände Die vergessene Lehre der Menippea. In: KulturPoetik 19.1, Themenheft: Randzustände des Bewusstseins. Narrative Darstellung traum- und rauschhafter Erlebnisqualitäten (2019), 11–28.
Auhagen, Ulrike: Lucilius und die Komödie: In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 9–23.
[Auson. epist.]: Ausonius, Vol. II: Books 18–20. Translated by Hugh G. Evelyn-White. Loeb Classical Library 115. Cambridge MA 1921.
Avery, William T.: Cena Trimalchionis 35. 7: Hoc est ius cenae. In: Classical Philology 55/2 (1960), 115–118.
Ax, Wolfram. Disputare in utramque partem. Zum literarischen Plan und zur dialektischen Methode Varros in de lingua Latina 8–10. In: Rheinisches Museum für Philologie 138.2 (1995), 146–177.
Bachorski, Hans-Jürgen: Irrsinn und Kolportage. Studien zum *Ring*, zum *Lalebuch* und zur *Geschichtklitterung*. Trier 2006.
Baeumler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Tübingen 1974.
Bahr, Hans-Dieter: Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik. Leipzig 1994.
Baier, Thomas. Lucilius und die griechischen Wörter. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 37–50.
Bakhtin, Mikhail: Rabelais and His World. Übers. v. Helene Iswolsky. Cambridge 1968 [1965].
Bakhtin, Mikhail: Problems of Dostoevsky's Poetics. Hrsg. und übers. v. Caryl Emerson. Minneapolis 1984 [1963].
Barasch, Frances K.: The Grotesque: A Study in Meanings. The Hague und Paris 1971.
Barchiesi, Alessandro und Andrea Cucchiarelli: Satire and the Poet. The Body as Self-Referential Symbol. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 207–223.
Barck, Karlheinz: Art. Prosaisch – poetisch. In: ÄG, Bd. 5 (2010), 87–112.
Barthes, Roland: Die alte Rhetorik. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988, 15–101.
Bartoňková, Dagmar: Prosimetrum, the Mixed Style, in Ancient Literature. In: Eirene 14 (1976), 65–92.
Bartsch, Shadi: Persius. A Study in Food, Philosophy, and the Figural. Cambridge 2015.
Bäßler, Andreas: Eselsohren in der Grimmelshausen-Philologie. Die Kontroverse um das Titelkupfer des *Siplicissimus* – vom horazischen zum lukianesken monstrum in litteris. In: Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft 28 (2006), 215–241.
Baudy, Gerhard und Anne Ley: Art. Hermes. In: DNP, Bd. 5 (1998), Sp. 426–432.
Bauer, Matthias: Das enzyklopädische Ich. Überlegungen zum Regelwerk von Jean Pauls Jugendsatiren am Beispiel der *Baierischen Kreuzerkomödie*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), 21–44.

Baumbach, Manuel: Art. Menippos [4] aus Gadara. In: DNP, Bd. 7 (1999), 1242–1244.
Baumbach, Manuel: Lukian in Deutschland: Eine forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart. München 2002.
Baumbach, Manuel und Peter von Möllendorf: Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik. Heidelberg 2017.
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Lateinisch – Deutsch. Übers. und mit einer Einleitung hrsg. v. Heinz Paetzold. Hamburg 1983 [1735]. Das Digitalisat des Erstdrucks ist einsehbar unter: https://books.google.ch/books?id=h1hPAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [20. Dezember 2021].
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lateinisch-deutsch. Übers. u. hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lateinisch–deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. 2 Bde. Hamburg 2007.
Bayer, Oswald: Metakritik in nuce. Hamanns Antwort auf Kants Kritik der reinen Vernunft. In: NZSTh 30/3 (1988), 305–314.
Bayer, Oswald: Autorität und Kritik. Zu Hermeneutik und Wissenschaftstheorie. Tübingen 1991.
Bayer, Oswald unter Mitarbeit von Benjamin Gleede und Ulrich Moustakas: Vernunft ist Sprache. Hamanns Metakritik Kants. Stuttgart-Bad Canstatt 2002.
Beck, Roger: Eumolpus *poeta*, Eumolpus *fabulator*: A Study of Characterization in the *Satyricon*. In: Phoenix 33 (1979), 239–253.
Beetz, Manfred: Dialogische Rhetorik und Intertextualität in Hamanns Aesthetica in nuce. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996, 79–106.
Beetz, Manfred und Andre Rudolph: Einleitung. In: Johann Georg Hamann: Religion und Gesellschaft. Hrsg. v. Manfred Beetz und Andre Rudolph. Berlin und Boston 2012, 1–20.
Beil, Ulrich Johannes: Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe. Würzburg 2010.
Benda, Frederick Joseph: The Tradition of Menippean Satire in Varro, Lucian, Seneca and Erasmus. Diss. Austin TX 1979.
Bender, John und David E. Wellbery (Hrsgg.): The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice. Stanford 1990.
Beneken, Friedrich Burchard: Weltklugheit und Lebensgenuß; oder praktische Beyträge zur Philosophie des Lebens. Hannover 1790. https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10039887? [10. Dezember 2021].
Benjamin, Roy: Conoisseur of Chiasmus. Inversion and Subversion in *Finnegans Wake*. In: Irish Studies Review 19.4 (2011), 373–386.
Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974 [= GS].
Benjamin, Walter: Der eingetunkte Zauberstab. Zu Max Kommerells ›Jean Paul‹. In: Jean Paul. Hrsg. v. Uwe Schweikert. Darmstadt 1974, 106–114.
Benne, Christian: Friedrich Schlegels unveröffentlichte Sätze. In: Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte. Hrsg. v. Christian Benne und Ulrich Breuer. Paderborn 2011, 15–40.
Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Frankfurt a.M. 2015.

Berend, Eduard: Ungedruckte Aphorismen aus Jean Pauls Gedanken-Sammlung. Ausgewählt und mitgeteilt v. dems. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1 (1966), 9–16.
Berend, Eduard: Einleitung. In: Jean Paul Friedrich Richter: Der Komet. In: ders.: Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 15. Hrsg. v. Eduard Berend. Weimar 1937, V–LXVI.
Bergengruen, Maximilian: Missgeburten. Vivisektionen des Humors in Jean Pauls »Dr. Katzenbergers Badereise«. In: Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Helm und Karin Stukenbrock. Wiesbaden 2003a, 271–292.
Bergengruen, Maximilian: Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie. Hamburg 2003b.
Bergengruen, Maximilian: Pol und Gegenpol eines Magneten. Zwei Studien zu Jean Pauls Konzept der Doppelautorschaft in *Siebenkäs*, *Flegeljahren* und *Komet*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), 45–79.
Bergengruen, Maximilian: Auslese, Neusortierung, Extraworte. Zur Poetik von Idylle und Satire in Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein* und *Des Quintus Fixlein Leben*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 54 (2019), 147–162.
Berndt, Frauke: Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750. Berlin und Boston 2011.
Berndt, Frauke: Die Kunst der Analogie. A.G. Baumgartens literarische Epistemologie. In: Schönes Denken: A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Hrsg. v. Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15. Hamburg 2016, 183–199.
Berndt, Frauke: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature. Berlin und Boston 2020.
Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss genehmigten Text (1912).
Birken, Sigmund von: Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst. Nürnberg 1679. http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10105781-2 [10. Oktober 2021].
Birnbaum, Daniel und Anders Olsson: An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion. In: e-flux Journal 2 (2009). 10. Dezember 2021: http://www.e-flux.com/journal/02/68495/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/ [2009].
Birnstiel, Klaus: Kritik und Poetik. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin und Boston 2018, 399–414.
Birus, Hendrik: Vergleichung: Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls. Stuttgart 1986.
Blanchard, W. Scott: Scholar's Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance. Lewisburg 1995.
Blanckenburg, Christian Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Ausgabe von 1774. Stuttgart 1965.
Blank, David: Varro's anti-analogist. In: Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age. Proceedings of the Ninth Symposium Hellenisticum. Hrsg. v. Dorothea Frede und Brad Inwood. Cambridge 2005, 210–238.
Blanke, Fritz: Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt. Hrsg. v. Fritz Blanke, Bd. 2: Sokratische Denkwürdigkeiten. Gütersloh 1959.
Bloom, Harold: A Map of Misreading. Oxford 1975.
Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt a.M. 1960.
Blumenberg, Hans: Beobachtungen an Metaphern. In: Archiv für Begriffsgeschichte 15 (1971), 161–214.
Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a.M. 1979.

Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a.M. 2001.
Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit. Berlin 2019.
Bodel, John: Trimalchio's Underworld. In: The Search for the Ancient Novel. Hrsg. v. James Tatum. Baltimore und London 1994, 237–259.
Böck, Dorothea: Die Taschenbibliothek oder Jean Pauls Verfahren, das ›Bücher-All‹ zu destillieren. In: Masse und Medium.Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000. Hrsg. v. Inge Münz-Koenen, Wolfgang Schäffner. Berlin 2002, 18–40.
Bohnenkamp-Renken, Anne: Offenbarung im Zitat. Zur Intertextualität Hamannscher Schreibverfahren anhand von »Wolken. Ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten«. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996, 123–142.
Böni, Sonja: »Gedanken mit tausend Schimmerecken.« Ikonische Reflexionen in Jean Pauls satirischen Wort-Irrgärten. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), 81–97.
Böni, Sonja: Reflexionen des Ikonischen. Jean Pauls narrative Bildlogik in seinen Satiren und in seinem Romanerstling. Tübingen und Basel 2012.
Borghardt, Dennis: Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit. Hamburg 2021.
Böschenstein, Bernhard: Leibgeber und die Metapher der Hülle. In: Text und Kritik. Sonderband Jean Paul. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1983, 44–48.
Bramble, John C.: Persius and the Programmatic Satire. Cambridge 1974.
Branham, R. Bracht: Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions. Cambridge MA und London 1989.
Branham, R. Bracht: Defacing the Currency. Diogenes' Rhetoric and the ›Invention‹ of Cynicism. In: Arethusa 27.3 (1994), 329–359.
Branham, R. Bracht: Defacing the Currency. Diogenes' Rhetoric and the *Invention* of Cynicism. In: The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy. Hrsg. v. R. Bracht Branham und Marie-Odile Goulet-Cazé. Berkeley und Los Angeles 1996, 81–104.
Branham, R. Bracht: The Poetics of Genre: Bakhtin, Menippus, Petronius. In: The Bakhtin Circle and Ancient Narrative (Ancient Narrative, Supplementum 3). Hrsg. v. dems. Gröningen 2005.
Branham, R. Bracht: Inventing the Novel. Kakhtin and Petronius Face to Face. Oxford 2019.
Branham, R. Bracht und Marie-Odile Goulet-Cazé (Hrsgg.): The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy. Berkeley und Los Angeles 1996.
Braund, Susanna: Beyond Anger: A Study of Juvenal's Third Book of Satires. Cambridge 1988.
Braund, Susanna (Hrsg.): Satire and Society in Ancient Rome. Exeter 1989.
Braund, Susanna: Roman Verse Satire. (Greece and Rome: New Surveys in the Classics No. 23. Oxford 1992.
Braund, Susanna: The Roman Satirists and their Masks. London 1996.
Braund, Susanna: Art. Prosimetrum. In: DNP, Bd. 10 (2001), 440–442.
Braund, Susanna and Barbara Gold (Hrsgg.): Vile Bodies. Roman Satire and Corporeal Discourse. Arethusa 31 (1998).
Breed, Brian W., Elizabeth Keitel und Rex Wallace (Hrsgg.): Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome. Cambridge 2018.
Breed, Brian W.: Lucilius' Books. In: Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome. Hrsg. v. Brian W. Breed, Elizabeth Keitel und Rex Wallace. Cambridge 2018, 57–78.
Breitenstein, Natalie: Petronius, *Satyrica* 1–15. Text, Übersetzung, Kommentar. Berlin 2009.
Brink, Charles Oscar: Horace on Poetry. The Ars Poetica. Cambridge 1971.

Brockes, Barthold Heinrich: Essay on man. Aus dem Englischen übersetzter *Versuch vom Menschen* des Herrn Alexander Pope nebst verschiedenen andern Übersetzungen und einigen eigenen Gedichten. Hamburg 1740. https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10748333? [15. Dezember 2021].

Brüggemann, Heinz: Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts. Ekstase und imaginäre Topographie in Jean Paul: *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*. In: Die Stadt in der europäischen Romantik. Hrsg. v. Gerhart von Graevenitz. Würzburg 2000, 127–182.

Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: DVjs 45 (1971), Sonderheft, 275–377.

Brummack, Jürgen: Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine. München 1979.

Bryson, Norman: Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Cambridge 1990.

Büchsel, Elfriede: Untersuchungen zur Struktur von Hamanns Schriften auf dem Hintergrunde der Bibel. Diss. (Masch.). Göttingen 1953.

Büchsel, Elfriede: Biblisches Zeugnis und Sprachgestalt bei J. G. Hamann: Untersuchungen zur Struktur von Hamanns Schriften auf dem Hintergrund der Bibel. Gießen und Basel 1988.

Büchsel, Elfriede: Die parodierten Philosophen. Hamann zwischen Voltaire, Herder und Jean Paul. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996, 197–214.

Buldt, Bernd und Ernst Günther Schmidt: Art. Sorites. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 9 (1995), Sp. 1090–1099.

Burkhardt, Armin: Art. Metalepsis. In: HWRh, Bd. 5 (2001), Sp. 1087–1099.

Bürner-Kotzam, Renate: Der Parasit als Gast in Erzählungen des bürgerlichen Realismus. In: Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Hrsg. v. Claudia Berger und Tobias Döring. Amsterdam und Atlanta 1998.

Burton, Robert: The Anatomy of Melancholy. […] In Three Maine Partitions, with their severall Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medically, Historically, Opened and Cut Up by Democritus Junior. Oxford 1621.

Busch, Wilhelm: Eduards Traum. Ein aberwitziges Prosawerk des unverwechselbaren Humoristen. Hrsg. v. Erwin Ackerknecht. Stuttgart 1959.

Butzer, Günter: Pac-man und seine Freunde. Szenen aus der Geschichte der Grammatophagie. In: DVjs 72 (1998), Sonderheft, 228–244.

Butzer, Günter: Gedächtnismetaphorik. In: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Hrsg. v. Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin und New York 2005, 11–29.

Butzer, Günter: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur. München 2008.

Calder, Ruth: Montaigne as Satirist. In: The Sixteenth Century Journal 17.2 (1986), 225–235.

Calder, Ruth: »Une marqueterie mal jointe«. Montaigne and Lucilius Satire. In: Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance 54.2 (1992), 385–393.

Calvet, Louis-Jean: Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie. Paris 1974.

Campe, Rüdiger: Schreibstunden in Jean Pauls Idyllen. In: Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Freiburg 1980, 132–170.

Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1991, 759–772.

Campe, Rüdiger: Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik. In: Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. Hrsg. v. Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke. München 2006, 17–34.
Campe, Rüdiger: Vorgreifen und Zurückgreifen. Zur Emergenz des Sudelbuchs in Georg Christoph Lichtenbergs »Sudelbuch E«. In: Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs. Hrsg. v. Karin Krauthausen und Omar W. Nasim. Zürich 2010, 61–87.
Campe, Rüdiger: »Unsere kleinen blinden Fertigkeiten«. Zur Entstehung des Wissens und zum Verfahren des Schreibens in Lichtenbergs Sudelbüchern. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2011, 7–32.
Campe, Rüdiger: Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript. In: MLN 136.5 (2021), 1114–1133.
Campe, Rüdiger, Christoph Menke und Anselm Haverkamp: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik. Berlin 2014.
Canobbio, Alberto: Lucilius and Horace: From Criticism to Identification. In: Papers of the Langford Latin Seminar 16 (2016), 135–208.
Cardigni, Julieta: Unity and Parody, or how to read a Menippean Satire: On Martianus' *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. In: Ancient Narrative 16 (2020), 111–126.
Carruthers, Mary: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge ²2008.
Casaubonus, Isaac: De satyrica Graecorum poesi & Romanorum Satira. A Facsimile Reproduction with an Introduction by Peter E. Medine. Delmar 1973 [Paris 1605].
[Cat. c.]: C. Valerii Catulli: Carmina. Hrsg. v. Roger Aubrey Baskerville Mynors. Oxford 1958.
Cavazza, Franco: Come si forma la lingua. Chiarificazioni sulla declinatio varroniana. In: In verbis verum amare. Miscellanea dell'istituto di filologia latina e medioevale dell'università di Bologna. Hrsg. v. Paolo Serra Zanetti. Florenz 1980, 135–142.
Cave, Terence: The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance. Oxford 1979.
Cèbe, Jean-Pierre: Varron, Satires Ménippées. Edition, traduction et commentaire. Rom 1974.
Chahoud, Anna: The Roman Satirist Speaks Greek. In: Classics Ireland 11 (2004), 1–46.
Chahoud, Anna: Verbal Mosaics: Speech Patterns and Generic Stylisation in Lucilius. In: Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome. Hrsg. v. Brian W. Breed, Elizabeth Keitel und Rex Wallace. Cambridge 2018, 132–161.
Christes, Johannes: Lucilius und das Epos. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 51–62.
Christian, Lynda G.: Theatrum mundi. The History of an Idea. New York 1987.
[Cic. acad.]: M. Tullius Cicero: Academicorum reliquiae cum Lucullo ed. Otto Plasberg. Leipzig 1922.
[Cic. acad.]: Cicero. On the Nature of the Gods. Academics. Translated by Harris Rackham. Loeb Classical Library 268. Cambridge MA 1933.
[Cic. de orat.]: Cicero: Rhetorica, Vol. 1: Libros de Oratore Tres Continens ed. August Samuel Wilkins. Oxford 1902.
[Cic. epist.]: Cicero: Epistulae, Vol. 2: Epistulae ad Atticum: Pars Posterior Libri IX–XVI, ed. David Roy Shackleton Bailey. Oxford 1961.
[Cic. inv.]: M. Tullii Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 2, Rhetorici libri duo qui vocantur De Inventione. Hrsg. v. Eduardus Stroebel. Leipzig 1915.
[Cic. nat. deor.]: M. Tulii Ciceronis De natura deorum rec. O. Plasberg. Leipzig 1917.
[Cic. orat.]: Cicero. Rhetorica, Vol. 2: Brutus; Orator; De Optimo Genere Oratorum; Partitiones Oratoriae; Topica, ed. August Samuel Wilkins. Oxford 1903.
[Cic. orat.]: Marcus Tullius Cicero: Orator. Lateinisch-deutsch. Hrsg. v. Bernhard Kytzler. Düsseldorf und Zürich ⁴1998.

[Cic. top.]: Cicero. Rhetorica, Vol. 2: Brutus; Orator; De Optimo Genere Oratorum; Partitiones Oratoriae; Topica, ed. August Samuel Wilkins. Oxford 1903.
Cicero: Über den Redner/De Oratore. Lateinisch–deutsch. Hrsg. v. Theodor Nüßlein. Berlin und Boston 2007.
Citroni, Mario: The Memory of Philippi in Horace and the Interpretation of Epistle 1.20.23. In: The Classical Journal 96.1 (2000–2001), 27–56.
Classen, Carl Joachim: Die Kritik des Horaz an Lucilius in den Satiren I.4 und I.5. In: Hermes 109, H. 3 (1981), 339–360.
Classen, Carl Joachim: Satire – the Elusive Genre. In: Symbolae Osloenses 63 (1988), 95–121.
Classen, Carl Joachim: Lucilius und sein Pudding. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 63–71.
Classen, Carl Joachim: Aretai und Virtutes. Untersuchungen zu den Wertvorstellungen der Griechen und Römer. Berlin und New York 2010.
Coffey, Michael: Roman Satire. London, New York und Bristol 1976.
Cole, Kevin L.: Levity's Rainbow: Menippean Poetics in Swift, Fielding, and Sterne. Diss. Waco TX 1999.
Coleman, Dorothy Gabe: Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction. Cambridge 1971.
Collart, Jean: L'œuvre grammaticale de Varron. In: Varron. Grammaire antique et stylistique latine. Hrsg. v. dems. Paris 1978, 3–21.
Collectio Pisaurensis Omnium Poematum, Carminum, Fragmentorum Latinorum, […]. Bd. 4. Pesaro 1766.
Compagnon, Antoine: La Seconde Main ou le travail de la citation. Paris 1979.
Connors, Catherine M.: Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the *Satyricon*. Cambridge 1998.
Connors, Catherine M.: Epic Allusion in Roman Satire. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 123–145.
Conte, Gian Biagio: Petronius, Sat. 141.4. In: The Classical Quarterly 37.2 (1987), 529–532.
Conte, Gian Biagio: The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' *Satyricon*. Berkeley 1996.
Copeland, Rita und Ineke Sluiter (Hrsgg.): Martianus Capella, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, CA. 420–490. In: Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary Theory, AD 300–1475. Hrsg. v. dens. Oxford 2012.
Courtney, Edward: Parody and Literary Allusion in Menippean Satire. In: Philologus 106 (1962), 86–100.
Courtney, Edward: The Two Books of Satires. In: Brill's Companion to Horace. Hrsg. v. Hans-Christian Günther. Leiden und Boston 2013, 63–168.
Cucchiarelli, Andrea: La satira e il poeta. Orazio tra *Epodi* e *Sermones*. Pisa 2001.
Cucchiarelli, Andrea: ›Iter satiricum‹: Le voyage à Brindes et la satire d'Horace. In: Latomus 61 (2002), 842–851.
Cucchiarelli, Andrea: Speaking from silence: The Stoic paradoxes of Persius. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 62–80.
Cucchiarelli, Andrea: Come si legge la satira romana. In: Musa Pedestre. Storia e interpretazione della satira in Roma antica. Hrsg. v. Kirk Freudenburg, Andrea Cucchiarelli und Alessandro Barchiesi. Roma 2007, 167–202.
Culler, Jonathan: On Puns. The Foundation of Letters. Oxford 1988.
Cullhed, Anders: The Shadow of Creusa. Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature. Berlin, München und Boston 2015.
Curtius, Ludwig: Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929.
Dacos, Nicole: La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance. London 1969.

Damon, Cynthia: The Mask of the Parasite: A Pathology of Roman Patronage. Ann Arbor 1997.
De Brasi, Diego: Socrates and Alcibiades as Satiric »Heroes«. The Socrates of Persius. In: Socrates and The Socratic Dialogue. Hrsg. v. Christopher Moore und Alessandro Stavru. Leiden 2018, 727–743.
De Bruyn, Frans: The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England. In: New Literary History 32.2 (2001), 347–373.
De Bruyn, Frans: The English Afterlife of the *Silva* in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: La silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIIIe siècle. Turnhout 2013, 657–688.
De Bruyn, Günter: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Frankfurt a.M. [6]2004.
de Man, Paul: Hypogram and Inscription. Michael Riffaterre's Poetics of Reading. In: Diacritics 11.4 (1981), 17–35.
de Man, Paul: Autobiography as Defacement. In: de Man, Paul: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984, 67–81.
de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. v. Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, 131–145.
De Smet, Ingrid: Menippean Satire and the Republic of Letters, 1581–1655. Genève 1996.
Décultot, Élisabeth: Introduction: L'art de l'extrait: définition, évolution, enjeux. In: Lire, copier, écrire. Les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII[e] siècle. Hrsg. v. ders. Paris 2003, 7–28.
Dehrmann, Mark Georg: Das »Orakel der Deisten«. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung. Göttingen 2008.
Delignon, Bénédicte: Les Satires d'Horace et la Comédie Gréco-Latine: une Poétique de l'Ambiguïté. Louvain und Paris 2006.
Dell'Anno, Sina: (Rez.) William Fitzgerald: Variety. The Life of a Roman Concept. Chicago und London 2016. In: Gymnasium 124 (2) (2017), Heidelberg, 188–190.
Dell'Anno, Sina: Philologischer Waldgang. Bemerkungen zu Form und Stoff mit Blick auf Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 53 (2018), 29–64.
Dell'Anno, Sina: Zerstückelung und Einverleibung. Fragmente einer Poetik des saturierten Texts. In: Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie. Hrsg. v. Yvonne Al-Taie und Marta Famula. Amsterdam 2020, 89–112.
Dell'Anno, Sina: »Parler, c'est traduire.« À propos de quelques *translationes* de Johann Georg Hamann. In: Penser la traduction. Hrsg. v. Franziska Humphreys. Paris 2021a, 307–322.
Dell'Anno, Sina: Stilistischer Medusenschild. Hamanns monströse Schreibart im Kontext von Jean Pauls Rhetorik des Witzes. Mit einem Ausblick auf die satirischen Vorbilder des stilus atrox. In: »… sind noch in der Mache«. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019. Hrsg. v. Eric Achermann und Janina Reibold. Göttingen 2021b, 83–112.
Dell'Anno, Sina: »Der Philolog redet nicht selbst.« Zur Cento-Technik Johann Georg Hamanns. In: Manuel Baumbach (Hrsg.): Cento-Texts in the Making. Aesthetics and Poetics of Cento-Techniques from Homer to Zong! Trier 2022a, 201–218.
Dell'Anno, Sina: Zwischen Allegorie und Katachrese. Das Tor zur Finsternis in Baumgartens Ästhetik. In: Bildbruch 3 (2022b), 12–33.
Dell'Anno, Sina, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch: Einleitung. In: Dell'Anno, Sina, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch (Hrsgg.): Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte. Berlin und Boston 2021, 1–16.
Dell'Anno, Sina, Bernd Renner, und Jodok Trösch: Prologue/Ein vnd VorRitt. In: François Rabelais, Gargantua – Johann Fischart, Geschichtschrift (Geschichtklitterung). Une anthologie bilingue – Eine zweisprachige Anthologie. Allemand/français. Französisch/Deutsch. Hrsg. v. Tobias Bulang,

Elsa Kammerer, Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Anne-Pascale Pouey-Mounou. Heidelberg 2022, Bd. 1, 31–44.
Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin und New York 2007.
Dembeck, Till: Text ohne Noten? Für eine Texttheorie des Ornamentalen am Beispiel von Rabener und Jean Paul. In: Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten. Hrsg. v. Bernhard Metz und Sabine Zubarik. Berlin 2008, 147–167.
Dembeck, Till: Poetik des Rahmens. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin und Boston 2018, 559–574.
Derrida, Jacques: The Truth in Painting. Übers. v. Geoff Bennington und Ian McLeod. Chicago und London 1987.
Derrida, Jacques: Dissemination. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien 1995.
Derrida, Jacques: »Man muss wohl essen« oder die Berechnung des Subjekts (1992). In: Theorien des Essens. Hrsg. v. Kikuko Kashiwagi-Wetzel und Anne-Rose Meyer. Frankfurt a.M. 2017, 375–383.
Deupmann, Christoph: Komik und Methode. Zu Johann Georg Hamanns Shaftesbury-Rezeption. In: Johann Georg Hamann und England: Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1999, 205–228.
Deupmann, Christoph: ›Furor satiricus‹. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin und Boston 2002.
Dietrich, Nikolaus und Michael Squire: Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity. Berlin und New York 2018.
Dihle, Albrecht: Analogie und Attizismus. In: Hermes 85.2 (1957), 170–205.
Diogenis Laertii vitae philosophorum. Hrsg. v. Miroslav Marcovich und Hans Gärtner. 2 Bde. Stuttgart und Leipzig 1999.
Diomedis artis grammaticae libri iii. In: Grammatici Latini. Hrsg. v. Heinrich Keil. Bd. 1. Hildesheim 1961 [Leipzig 1857].
Distelrath, Götz: Art. Saturnalia. In: DNP, Bd. 11 (2001), 113–115.
Donatus, Alexander: Ars Poetica sive Institutionum Artis Poeticae libris tres. Köln 1633 [Wien 1631], 275: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5320262190;view=1up;seq=7 [12. Oktober 2021].
Döpp, Siegmar: Saturnalien und lateinische Literatur. In: Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 13). Hrsg. v. dems. Trier 1993, 145–177.
Döpp, Siegmar: Narrative Metalepsen und andere Illusionsdurchbrechungen: Das spätantike Beispiel Martianus Capella. In: Millennium 6 (2009), 203–221.
Döpp, Siegmar: Metalepsen als signifikante Elemente spätlateinischer Literatur. In: Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Hrsg. v. Ute E. Eisen und Peter von Möllendorff. Berlin und Boston 2013, 431–465.
Dronke, Peter: Verse with Prose from Petronius to Dante: The Art and Scope of the Mixed Form. Cambridge und London 1994.
Dryden, John: A Discourse concerning the Original and Progress of Satire. In: Dryden, John: The Works of John Dryden. Hrsg. v. Hugh Thomas Swedenberg, Jr. Bd. 4: Poems 1693–1696. Berkeley, Los Angeles und London 1974, 3–90.
Dufallo, Basil: Satis/satura: reconsidering the »programmatic intent« of Horace's Satires 1.1. In: Classical World 93.6 (2000), 579–590.
Dürbeck, Gabriele: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen 1998.

Eckstein, Evelyn: Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft. Münster 2001.
Eco, Umberto: I limiti dell'interpretazione. Milano 1990.
Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München [3]1998.
Eco, Umberto: Die unendliche Liste. München 2009.
Eggs, Ekkehard: Art. Grammatik. In: HWRh, Bd. 3 (1996), Sp. 1030–1112.
Ehlers, Widu-Wolfgang: Das ›Iter Brundisinum‹ des Horaz (Serm. 1,5). In: Hermes 113 (1985), 69–83.
Ehrman, Radd K.: Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy. In: Latomus 44.2 (1985), 370–376.
Eickenrodt, Sabine: Augen-Spiel. Jean Pauls optische Metaphorik der Unsterblichkeit. Göttingen 2006.
Elliott, Robert C.: The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton 1960.
Elliott, Robert C.: The Definition of Satire. A Note on Method. In: Yearbook of Comparative and General Literature 11 (1962), 19–23.
Elsner, Jaś and Michel Meyer: Art and Rhetoric in Roman Culture. Cambridge 2014.
Elsner, John: Seductions of Art. Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery. In: PCPhS 39 (1993), 30–47.
[Enn. ann.]: Fragmentary Republican Latin, Vol. I: Ennius, *Testimonia.* Epic Fragments. Edited and translated by Sander M. Goldberg und Gesine Manuwald. Loeb Classical Library 294. Cambridge MA 2018.
Erchinger, Philipp C.: Art. Sermo. In: HWRh. Bd. 8 (2007), Sp. 879–886.
Erlenbach, Peter: Art. Barbarismus. In: HWRh, Bd. 1 (1992), Sp. 1281–1285.
Esselborn, Hans: Intertextualität und Selbstbehauptung des Autors in Jean Pauls Werken. In: Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text. Hrsg. v. Geneviève Espagne und Christian Helmreich. Würzburg 2002, 59–79.
Esselborn, Hans: Dialektik der Aufklärung in Jean Pauls »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 52 (2017), 99–116.
[Eur. bacch.]: Euripides: *Bacchae* ed. E. Christian Knopff. Leipzig 1982.
Fabre, Daniel: Rêver. Le mot, la chose, l'histoire. In: Terrain. Anthropologie & sciences humaines 26 (1996), 69–82.
Faller, Stefan: Lucilius und die Reise nach Sizilien. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 72–89.
Fantham, Elaine: Comparative Studies in Republican Latin Imagery. Toronto 1972.
Farmer, Matthew C.: Rivers and Rivalry in Petronius, Horace, Callimachus, and Aristophanes. In: AJPh 134.3 (2013), 481–506.
Farrell, Joseph A.: The Ovidian Corpus: Poetic Body and Poetic Text. In: Ovidian transformations: Essays on the »Metamorphoses« and its Reception. Hrsg. v. Philip Hardie, Alessandro Barchiesi und Stephen Hinds. Cambridge 1999, 127–141.
Fedeli, Paolo: Petronio: il viaggio, il labirinto. In: MD 6 (1981), 91–117.
Feeney, Denis: Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature. Cambridge, MA und London 2016.
Feinberg, Leonard: The Satirist. His Temperament, Motivation, and Influence. Ames 1963.
Ferenczi, Attila: Following the Rules. Three Metaphors in the Ars poetica. In: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 72 (2014), 71–83.
Ferreira, Paulo Sérgio: Contribution to the Definition of the Relationships between the *Satyricon* of Petronius and Menippean Satire. In: Cláudia Teixeira, Delfim F. Leão und Paulo Sérgio Ferreira: The Satyricon of Petronius. Genre, Wanderung and Style. Coimbra 2008, 11–58.
Ferriss-Hill, Jennifer L.: Roman Satire and the Old Comic Tradition. New York 2015.

Fischart, Johann: Eulenspiegel Reimensweiß. Hrsg. v. Adolf Hauffen. Stuttgart o. J. [Frankfurt 1572].
Fischart, Johann: Geschichtklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Mit einem Glossar hrsg. v. Ute Nyssen. 2 Bde. Düsseldorf 1963.
Fiske, George Converse: Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation. Madison WI 1920.
Fitzgerald, William: Variety. The Life of a Roman Concept. Chicago und London 2016.
Flaucher, Stephan: Studien zum Parasiten in der römischen Komödie. Mannheim 2003.
Flögel, Carl Friedrich: Geschichte der komischen Litteratur. 4 Bde. Liegnitz und Leipzig 1784–1787.
Flögel, Carl Friedrich: Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz und Leipzig 1788.
Fohrmann, Jürgen: Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ›Kunstperiode‹. München 1998.
Fraenkel, Eduard: Horace. Oxford 1957.
Franke, Ursula: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten. Wiesbaden 1972.
Franke, Ursula: Baumgartens Erfindung der Ästhetik. Münster 2018.
Fredericksen, Erik: When Enough is Enough: An Unnoticed Telestich in Horace (*Satires* 1.4.14–18). In: The Classical Quarterly 68.2 (2018), 716–720.
Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a.M. 1983, 193–212.
Freudenburg, Kirk: The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire. Princeton 1993.
Freudenburg, Kirk: Verse-Technique and Moral Extremism in Two Satires of Horace (Sermones 2.3 and 2.4). In: The Classical Quarterly 46.1 (1996), 196–206.
Freudenburg, Kirk: Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal. Cambridge und New York 2001.
Freudenburg, Kirk (Hrsg.): The Cambridge Companion to Roman Satire. Cambridge 2005.
Freudenburg, Kirk: Horatius Anceps: Persona and Self-revelation in Satire and Song. In: A Companion to Horace. Hrsg. v. Gregson Davis. Chichester und Malden MA 2010, 271–290.
Freudenburg, Kirk: The Afterlife of Varro in Horace's Sermones. Generic Issues in Roman Satire. In: Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations. Hrsg. v. Theodore D. Papanghelis, Stephen J. Harrison und Stavros Frangoulidis. Berlin und New York 2013, 297–336.
Freudenburg, Kirk: Horace Satires Book II. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge 2021.
Freudenburg, Kirk, Andrea Cucchiarelli und Alessandro Barchiesi (Hrsgg.): Musa Pedestre. Storia e interpretazione della satira in Roma antica. Roma 2007.
Freytag, Wiebke: Art. Allegorie, Allegorese. In: HWRh, Bd. 1 (1992), Sp. 330–393.
Fricke, Harald: Art. Potenzierung. In: RLW, Bd. 3 (2007), 144–147.
Frueh, Edward A.: Problems of Discourse and Representation in the *Satyricon*. Columbia 1988.
Frye, Northrop: Anatomy of Criticism. New Jersey 1957.
Fuchs, Dieter: Joyce und Menippos. ›A Portrait of the Artist as an Old Dog‹. Würzburg 2006.
Fuchs, Dieter: James Joyce's »The Dead« and Macrobius's »Saturnalia«: The Menippean Encyclopedic Tradition and the Mythical Method. In: James Joyce Quarterly 57.3–4 (2020), 275–292.
Fuchs, Dieter. Menippeisches Schreiben als Oszillation zwischen Struktur und Antistruktur: James Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake*. In: Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte. Hrsg. v. Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch. Berlin und Boston 2021, 375–396.
Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart in 3 Bänden. Bd. 1: Renaissance. München 1909.

Fuhrer, Therese: Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit. In: RhM 146 (2003), 346–364.
Gaier, Ulrich: Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. Tübingen 1967.
Gaier, Ulrich: Poetologische Positionen um 1800 (Klopstock bis Jean Paul). In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin und Boston 2018, 126–156.
Gärtner, Thomas: Die petronianische Iliupersis im Munde des Poetasters Eumolpus: Ein Beispiel für exzessive Vergil-Imitation? In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 33. Hrsg. v. Erika Simon, Ludwig Braun und Michael Erler. Würzburg 2009, 105–121.
Gebhardt, Ulrich C. J.: Sermo Iuris: Rechtssprache und Recht in der augusteischen Dichtung. E-Book. 2. Dezember 2021: https://doi.org/10.1163/ej.9789004176478.i-422.11 [2009].
[Gell.]: Gellii Noctes Atticae ed. Peter Kenneth Marshall. Oxford 1968.
Gellar-Goad, Ted H. M.: Varro's Bimarcus and Encounters with the Self in Plautus's Epidicus and Amphitruo. In: Arethusa 51.2 (2018), 117–135.
Genette, Gérard: Mimologiken. Reise nach Kratylien. Frankfurt a.M. 2001.
Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 2003.
Georges, Karl Ernst: Kleines deutsch-lateinisches Handwörterbuch. Darmstadt 1999 [Hannover und Leipzig [7]1910].
Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 2 Bde. Darmstadt 1998 [Hannover 1918].
Gersch, Hubert: Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum »Simplicissimus Teutsch«. Berlin und Boston 2004.
Gerth, Matthias: Bildungsvorstellungen im 5. Jahrhundert n. Chr.: Macrobius, Martianus Capella und Sidonius Apollinaris. Berlin und Boston 2013.
Gessmann, Martin, Stefan Jordan, Hermann Danuser, Valeska von Rosen, Filippo Ranieri, Gregor Kalivoda u. a.: Art. Topos. In: HWRh, Bd. 9 (2009), Sp. 630–724.
Girard, René: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität. Übers. aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Münster 1999.
Godart, Simon: Passagen. Zitat und skeptische Poetik bei Michel de Montaigne und Pierre Bayle. Paderborn 2021.
Goebel, Ralf: Philosophische Dichtung – dichtende Philosophie. Eine Untersuchung zu Jean Pauls (Früh-)Werk unter Berücksichtigung der Schriften Johann Gottfried Herders und Friedrich Heinrich Jacobis. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford und Wien 2002.
Goh, Ian: An Asianist Sensation: Horace on Lucilius as Hortensius. In: AJPh 139 (4) (2018), 641–674.
Gold, Barbara K.: Juvenal: The Idea of the Book. In: A Companion to Persius and Juvenal. Hrsg. v. Susanna Braund und Josiah Osgood. Malden MA und Oxford 2012, 97–112.
Golding, Arthur: The xv. bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis translated oute of Latin into English. London 1567.
Goldstein, Jürgen: Die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis und der Weg zur Vergötterung bei Hamann und Kant. In: Kant-Studien 101 (2010), 189–216.
Görgemanns, Herwig: Art. Symposion-Literatur. In: DNP, Bd. 11 (2001), 1138–1141.
Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig 1730. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/gottsched_versuch_1730 [14. Oktober 2021].
Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig [4]1751.
Gowers, Emily: Horace, *Satires* 1.5: An Inconsequential Journey. In: Proceedings of the Cambridge Philological Society, No. 39 (1993a), 48–66.
Gowers, Emily: The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature. Oxford 1993b.

Gowers 2003 [Zu H und den ändernen polit. Verhältnisssen].
Gowers, Emily: Fragments of Autobiography in Horace Satires 1. In: *Classical Antiquity* 22.1 (2003), 55–91.
Gowers, Emily: The Restless Companion. Horace, Satires 1 and 2. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 48–61.
Gowers, Emily: Eupolitics. Horace Sermones 1.4. In: Per attentam Caesaris aurem: Satire – die unpolitische Gattung? Hrsg. v. Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker. Tübingen 2009a, 85–98.
Gowers, Emily: The ends of the beginning: Horace, *Satires* 1. In: Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers. Hrsg. v. Luke B. T. Houghton und Maria Wyke. Cambridge und New York 2009b, 39–60.
Gowers, Emily (Hrsg.): Horace Satires Book I. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge 2012.
Graevenitz, Gerhart von: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. Konstanz 1989.
Grand-Clément, Adeline: Poikilia. In: A Companion to Ancient Aesthetics. Hrsg. v. Pierre Destrée und Penelope Murray. Hoboken 2015, 406–421.
Graf, Fritz: Art. Ianus. In: DNP, Bd. 5 (1998), 858–861.
Grebe, Sabine: Martianus Capella. ›De nuptiis Philologiae et Mercurii‹. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander. Stuttgart und Leipzig 1999.
Grebe, Sabine: Traditionelles und Unkonventionelles in den Geschlechterrollen bei Martianus Capella. In: Frauen und Geschlechter. Bd. 1: Bilder, Rollen, Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit. Hrsg. v. Robert Rollinger, Christoph Ulf und Kordula Schnegg. Köln und Wien 2006, 81–106.
Grewing, Farouk: Zu Gast in Trimalchios Atrium: Sehstörungen und visuelles Chaos in Petrons *Satyrica*. In: Text und Bild. Hrsg. v. Victoria Zimmerl-Panagl und Dorothea Weber. Wien 2010, 11–40.
Griffith-Dickson, Gwen: Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism. Berlin und New York 1995.
Griffith-Dickson, Gwen: Hamanns relationale Metakritik. Tübingen 1998.
Grimm, Gunter E.: Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang. Tübingen 1998.
Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt a.M. 2008.
Grossardt, Peter: Die ›Cena Trimalchionis‹ gelesen als Parodie auf die ›Ilias‹. In: Hermes 137 (2009), 335–355.
Grötzebach, Renate: Humor und Satire bei Jean Paul. Exemplarische Untersuchungen mit besonderer Berücksichtigung des Spätwerks. Phil. Diss. Berlin 1966.
Grübel, Rainer: Einleitung. In: Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, 21–78.
Guardì, Tommaso (Hrsg.): Titinio e Atta. Fabula Togata. I frammenti. Milano 1985.
Güsken, Jessica: Beispiele geben. Zur Problematik einer unumgänglichen Praxis im Diskurs der Ästhetik. In: Rhetorik und Ästhetik der Evidenz. Hrsg. v. Olaf Kramer, Carmen Lipphardt und Michael Pelzer. Berlin und Boston 2020, 129–154.
Habash, Martha W.: Priapus: Horace in Disguise? In: Classical Journal 94.3 (1999), 285–297.
Habermehl, Peter: Petronius. Satyrica 79–141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Bd. 1: Sat. 79–110. Berlin und New York 2012.
Hadot, Ilsetraut: Martianus Capella, Mittler zwischen griechisch-römischer Antike und lateinischem Mittelalter. In: Philosophie im Umbruch. Der Bruch mit dem Aristotelismus im Hellenismus und im späten Mittelalter – seine Bedeutung für die Entstehung eines epochalen Gegensatzbewusstseins von Antike und Moderne. 6. Tagung der Karl und Gertrud Abel-Stiftung am 29. und

30. November 2002 in Marburg. Philosophie der Antike. Bd. 21. Hrsg. v. Arbogast Schmitt und Gyburg Radke-Uhlmann. Stuttgart 2009, 15–33.
Hagenow, Gerd: Der nichtausgekehrte Speisesaal. In: RhM 121 (1978), 260–275.
Hallbauer, Friedrich Andreas: Anweisung zur Verbesserten Teutschen Oratorie. Jena 1725.
Hamacher, Werner: pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1800. Hrsg. v. Werner Hamacher. Berlin und Wien 1978, 7–333.
Hamacher, Werner: *Für* – die Philologie. In: Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung. Hrsg. v. Jürgen Paul Schwindt. Berlin 2009, 21–60.
[Hamann, Johann Georg:] Wolken. Ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten. Cvm Notis Variorvm In Vsvm Delphini. Altona 1761. Digitailsat: https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/10274666 (15. Dezember 2022)
Hamann, Johann Georg: Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler, Bde. 1–6. Wien 1949–1957.
Hamann, Johann Georg: Schriften zur Sprache. Hrsg. v. Josef Simon. Frankfurt a.M. 1967.
Hamann, Johann Georg: Briefwechsel. Bd. I–III. Hrsg. v. Walther Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden 1955–1957. Bd. IV–VII. Hrsg. v. Arthur Henkel. Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1965–1979. [= ZH]
Hamann, Johann Georg: Londoner Schriften. Hrsg. v. Oswald Bayer und Bernd Weissenborn. München 1993.
Hamann, Johann Georg: Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Hrsg. v. Leonard Keidel und Janina Reibold. Hamburg 2021.
Hammer, Stephanie Barbé: Kollaps und Kritik: Satire des Satirikers in Jean Pauls »Bittschrift aller deutscher Satiriker«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 20 (1985), 91–101.
Hantsch, Ingrid: Semiotik des Erzählens. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts. München 1975.
Hardie, Philip: The Ars poetica and the Poetics of Didactic. In: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 72 (2014), 43–54.
Harpham, Geoffrey: The Grotesque: First Principles. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 34.4 (1976), 461–468.
Harrison, Geoffrey: The Confessions of Lucilius (Horace *Sat.* 2.1.30–34): A Defense of Autobiographical Satire? In: Classical Antiquity 6.1 (1987), 38–52.
Harrison, Stephen J.: *Discordia Taetra*: The History of a Hexameter Ending. In: Classical Quarterly 41.1 (1991), 138–149.
Harrison, Stephen J.: Intertextuality. 2. The Roman Novel. In: The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel. Hrsg. v. Tim Whitmarsh. Cambridge 2008, 227–236.
Harrison, Stephen: Author and Speaker(s) in Horace's Satires 2. In The Author's Voice on Classical and Late Antiquity. Hrsg. v. Anna Marmodoro und Jonathan Hill. Oxford und New York 2013, 153–171.
Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter/Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ohne Behuf der lateinischen Sprache/in VI. Stunden einzugiessen. Nürnberg 1650. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/harsdoerffer_trichter01_1650 [14. Oktober 2021].
Haß, Karin: Lucilius und der Beginn der Persönlichkeitsdichtung in Rom. Stuttgart 2007.
Haverkamp, Anselm: Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz. Frankfurt a.M. 2002a.
Haverkamp, Anselm: Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder. In: DVjs 76 (2002b), 3–26.

Haverkamp, Anselm: Art. Anagramm. In: ÄG, Bd. 1 (2010), 133–152.
Haverkamp, Anselm: Baumgarten als Provokation der Literaturgeschichte. In: Schönes Denken. Baumgarten im Spannungsfeld von Ästhetik, Metaphysik und Recht. Hrsg. v. Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15. Hamburg 2016, 35–48.
Haverkamp, Anselm: Klopstock/Milton – Teleskopie der Moderne. Eine Transversale der europäischen Literatur. Stuttgart 2018.
Haverkamp, Anselm und Bettine Menke: Art. Allegorie. In: ÄG, Bd. 1 (2010), 49–104.
Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon. Leipzig 1770.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt a.M. 1986.
Heil, Andreas: Die Herkunft des Claudius. Etymologische Wortspiele in Seneca, *Apocolocyntosis* 5–6. In: Museum Helveticum 36 (2006), 193–207.
Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett. Würzburg 2001.
Heinse, Wilhelm: Die Begebenheiten des Enkolp. Aus dem Satyricon des Petron übersetzt. Rom 1773.
Heinse, Wilhelm: Wilhelm Heinse's sämmtliche Schriften. Hrsg. v. Heinrich Laube. Bd. 8: Briefe I. Leipzig 1838.
Heinsius, Daniel: De Satyra Horatiana Libri duo. Leiden 1629.
Heinz, Jutta: Wissen von Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung. Berlin 1996.
Heinze, Richard: Petron und der griechische Roman. In: Hermes 34 (1899), 494–519.
Helfrecht, Johann Theodor Benjamin: Shakal, der schöne Geist. Fragmente einer Biographie von dem Araber Albezor. Neue und mit einer fortgesetzten Biographie des wieder aufgelebten Helden vermehrte Auflage. Dintenstadt [=Leipzig] 1801.
Helmreich, Christian: Die Geburt des Romans aus dem Geist der Gelehrsamkeit. Anmerkungen zu Jean Pauls Exzerptheften. In: Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Élisabeth Décultot. Berlin 2014, 243–270.
Hempfer, Klaus W.: Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts. München 1972.
Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973.
Hempfer, Klaus W.: Art. Gattung. In: RLW, Bd. 1 (2007a), 651–655.
Hempfer, Klaus W.: Art. Schreibweise. In: RLW, Bd. 3 (2007b), 391–393.
Henderson, John: Writing Down Rome: Satire, Comedy, and other Offences in Latin Poetry. Oxford 1999.
Hendrickson, George Lincoln: Horace, Serm. 1. 4: A Protest and a Programme. In: AJPh 21 (1900), 121–142.
Hendrickson, George Lincoln: Horace and Lucilius: A Study of Horace *Serm.* 1. 10. In: Studies in Honor of Basil L. Baltimore 1902, 151–168.
Herder, Johann Gottfried: Werke. Hrsg. von Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm, Hans Dietrich Irmscher, Rudolf Smend u. a. 10 Bde. Frankfurt a.M. 1985–1998. [= FHA]
Herloßsohn, Carl: Damen Conversations Lexikon. 10-bändige Ausgabe. Leipzig 1834–1838.
Herzog, Reinhart: Fest, Terror und Tod in Petrons *Satyrica*. In: Das Fest (Poetik und Hermeneutik 14). Hrsg. v. Walter Haug und Rainer Warning. München 1989, 120–150.
Hess, Günter: Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts. München 1971.
Hettling, Manfred: Ich? Lichtenberg als Beobachter seiner selbst. In: Lichtenberg-Jahrbuch 1998, 79–91.

Hieronymus: Commentarii in Hiezechielem libri XIV (Corpus Christianorum. Series latina, 75). Hrsg. v. Franciscus Glorie. Turnhout 1964.
Highet, Gilbert: Anatomy of Satire. Princeton 1962.
Hoelker, Florentine: Menippean Satire as a Genre: Tradition, Form, and Function in the 17th and 18th Centuries. Diss. Chicago 2003.
Hoffmann, Volker: Johann Georg Hamanns Philologie: Hamanns Philologie zwischen enzyklopädischer Mikrologie und Hermeneutik. Stuttgart 1972.
Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen. Hrsg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1959.
Holtz, Louis: Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle) et édition critique. Paris 1981.
Holzberg, Niklas: Der antike Roman. Eine Einführung. Darmstadt 2006.
Holzberg, Niklas: Horaz Satiren. Mannheim 2011.
Holzberg, Niklas: Racheakt und »negativer Fürstenspiegel« oder literarische Maskerade? Neuansatz zu einer Interpretation der Apocolocyntosis. In: Gymnasium 123.4 (2016), 321–339.
[Hom. h.]: Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer. Edited and translated by Martin Litchfield West. Loeb Classical Library 496. Cambridge MA 2003.
[Hom. Il.]: Homeri Opera. Vol. I. u. II, ed. D. B. Monro and T. W. Allen. Oxford 1963.
[Hom. Od.]: Homeri Opera. Vol. III u. IV, ed. D. B. Monro and T. W. Allen. Oxford 1963.
Homann, Renate: Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller. München 1977.
Hook, Larue van: The Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism. Chicago 1905.
Hooley, Daniel M.: ›What? Me a poet?‹ Generic modeling in Horace Sat. 1.4. In: A Festschrift in Honor of Eugene Numa Lane. Hrsg. v. Cathy Callaway. 1. Dezember 2021: https://www.stoa.org/texts/2001/01/0005/ [Stoa Consortium 2001].
Hooley, Daniel M.: *Roman satire.* Oxford und Malden MA 2007.
[Hor. ars]: Q. Horati Flacci Opera ed. H. W. Garrod. Oxford 1901.
[Hor. epist.]: Q. Horati Flacci Opera ed. H. W. Garrod. Oxford 1901.
[Hor. sat.]: Q. Horati Flacci Opera ed. H. W. Garrod. Oxford 1901.
Hörhammer, Dieter: Art. Humor. In: ÄG, Bd. 3 (2010), 66–85.
Horn, Anette: Jean Paul, die Poetik des ›Zettelkasten‹. Assoziationspsychologie und die Ästhetik eines phantastischen Realismus. In: Acta Germanica 28 (2000), 75–85.
Horn, Anette: Die Reise um den Kopf. Jean Pauls Ideenassoziationen. Oberhausen 2012.
Horn, Eva: Leichenschmaus. Psychoanalyse und Anthropophagie. In: Anthropophagie und Literatur. Hrsg. v. Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska. Tübingen 1998.
Hornik, Mona: Asarota und Xenia. Die antike Ikonografie von Speiseresten und Nahrungsmitteln im Mosaik. Diss. Marburg 2015. http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2015/0480/pdf/dmh.pdf [27. November 2021].
Petronius Arbiter: *Satyrica*. Satyrische Geschichten. Lateinisch–deutsch. Hrsg. u. übers. v. Niklas Holzberg. Sammlung Tusculum. Berlin 2013.
Hubbard, Thomas K.: The Structure and Programmatic Intent of Horace's First Satire. In: Latomus 40 (1981), 305–321.
Hubbard, Thomas K.: The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis. Ithaca und London 1991.
Huber, Alfons: Art. Klavichord (Clavichord). In: Oesterreichisches Musiklexikon online. 08. Dezember 2021: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klavichord.xml [2003].
Huber, Gabriele: Art. Groteske. In: DNP, Bd. 14 (2000), Sp. 323–332.

Hudson, Nicola A.: Food in Roman Satire. In: Satire and Society in Ancient Rome. Hrsg. v. Susanna Braund. Exeter 1989, 69–87.
Huet, Marie-Hélène: Monstrous Imagination. Cambridge MA 1993.
Huet, Pierre Daniel: Traité de l'origine des Romans. Paris 1798 [zuerst 1670]. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650112/f1.image [14. Oktober 2021].
Hugo von St. Viktor: Didascalicon de studio legendi et alia opuscula. Strassburg: Henricus Ariminensis. nicht nach 1474; zuerst ca. 1128. http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/titleinfo/2574588 [14. Oktober 2021].
Humphreys, Milton W.: The Agon of Old Comedy. In: AJPh 8.2 (1887), 179–206.
Hüttinger, Stefanie: Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst: ein Stottern des Körpers. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996.
Hüttinger, Stefanie: Das Lachen – ein Stottern der Sprache. In: Grenzen der Sprache: Sprachimmanenz – Sprachtranszendenz. Hrsg. v. Christoph Asmuth, Friedrich Glauner und Burkhard Mojsisch. Amsterdam und Philadelphia 1998, 335–384.
Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. München 1991.
[Iuv. sat.]: A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae ed. Wendell Vernon Clausen. Oxford 1992.
Jacob, Joachim: Die Vielzahl der Welten oder die Fülle der Welt. Ästhetische Pluralisierung am Beginn der Moderne (Fontanelle, Baumgarten, Klopstock). In: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Hrsg. v. Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. Paderborn 2011, 37–57.
Jacob, Roger: Art. Gräzismus. In: HWRh, Bd. 3 (1996), Sp. 1188–1192.
Jacob, Roger und Franz-Hubert Robling: Art. Exzerpt. In: HWRh, Bd. 3 (1996), Sp. 183–185.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hrsg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, 83–121.
Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. 2 Bde. Hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat. Berlin und New York 2007 [1961], 257–301.
Jakobson, Roman: Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart. In: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. 2 Bde. Hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat. Berlin und New York 2007 [1966], 303–364.
Janke, Wolfgang: Art. Perceptions, petites. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 7, (1989), Sp. 236–238.
Janson, Tore: Latin Prose Prefaces. Studies in Literary Conventions. Stockholm 1964.
Jaumann, Herbert: Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius. Leiden 1995.
Jean Paul: Blumen- Frucht- und Dornenstükke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Berlin 1786. https://books.google.ch/books?id=2V4HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [11. Dezember 2021].
Jean Paul: Die unsichtbare Loge. Titelblatt der Erstausgabe. Berlin 1793. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/paul_loge01_1793?p=9 [10. Dezember 2021].
Jean Paul: Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. u. begr. v. Eduard Berend u. a. Weimar 1927– [=HKA, röm. Abt., arab. Bd.].
Jean Paul: Sämtliche Werke. 10 Bde. in 2 Abteilungen. Hrsg. v. Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann. München 1959–1963 und 1974–1978/1985. [= röm. Abt., arab. Bd.].
Jeanneret, Michel: Des Mets et des Mots. Banquets et Propos de Table à la Renaissance. Paris 1987.
Jonson, Ben: Timber or Discoveries. In: Literary Criticism of 17th Century England. Hrsg. v. Edward W. Tayler. San Jose, New York, Lincoln und Shanghai 2000.

Jørgensen, Sven-Aage: Hamann als humoristischer Schriftsteller. In: Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Werner Frick und Susanne Komfort-Hein. Tübingen 2003, 27–36.
Jørgensen, Sven-Aage: Querdenker der Aufklärung. Göttingen 2013.
Jørgensen, Sven-Aage: Exzerpte und Centostil. Funktionen des gelehrten Zitierens bei Hamann. In: Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Élisabeth Décultot. Berlin 2014, 199–213.
Joyce, James: Finnegans Wake. London 1975. [= FW]
Kalivoda, Gregor: Art. Distributio. In: HWRh, Bd. 2 (1994), Sp. 891–894.
Kalkbrenner, Anja: »Schullehrer«, »Ritter«, und »Chineser«: *Persona* und *modus persuadendi* bei Hamann. In: »... sind noch in der Mache«. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019. Hrsg. v. Eric Achermann und Janina Reibold. Göttingen 2021, 39–68.
Kallendorf, Craig: Art. Apokoinou. In: HWRh, Bd. 1 (1992), Sp. 792–795.
Kaminski, Nicola: Prosimetrum. Auf den Spuren einer impliziten Theorie ›ungebundener Rede‹ bei Martin Opitz. In: Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ungebundener Rede in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. Nicola Kaminski und Thomas Althaus. Bern 2012, 247–279.
Kaminski, Nicola: »Nachdruck des Nachdrucks« als Werk(chen)organisation oder Wie D. Katzenberger die *Kleinen Schriften von Jean Paul Friedrich Richter* anatomiert. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 52 (2017), 29–70.
Kämmerer, Harald: »Nur um Himmels willen keine Satyren ...«. Deutsche Satire und Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie. Heidelberg 1999.
Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Kant, Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bde III u. IV: Kritik der reinen Vernunft. Frankfurt a.M. 1974 [=KrV].
Kayser, Wolfgang: Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg 1957.
Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Mit einem Vorwort »Zur Intermedialität des Grotesken« und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zur Karikatur von Günter Oesterle. Tübingen 2004 [1957].
Keane, Catherine: Satiric Memories: Autobiography and the Construction of Genre. In: The Classical Journal 97.3 (2002), 215–231.
Keane, Catherine: The Critical Contexts of Satiric Discourse. In: CML 22 (2002), 7–31.
Keane, Catherine: Figuring Genre in Roman Satire. Oxford 2006.
Keane, Catherine: Conversations about Sermo. In: Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome. Hrsg. v. Brian W. Breed, Elizabeth Keitel und Rex Wallace. Cambridge 2018.
Keidel, Leonard: Hamanns Text. Über die editorische Herausforderung der Drucke Johann Georg Hamanns. In: TEXT. Kritische Beiträge 15 (2016), 117–135.
Keith, Alison M.: Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory. In: Mnemosyne 52.1 (1999), 41–62.
Kellner, Beate: Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts ›Geschichtklitterung‹ und Rabelais' ›Gargantua‹. In: Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründung einer kulturwissenschaftlich angelegten Mediävistik. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München 2007, 219–244.
Kerényi, Karl: Labyrinth-Studien. In: Kerényi, Karl: Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Magda Kerényi. Bd. 1: Humanistische Seelenforschung. München und Wien 1966, 226–288.

Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen. Teil 1. Stuttgart 2013.
Kern, Hermann: Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes. München 1995.
Kilcher, Andreas B.: *mathesis* und *poiesis*. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000. München 2003.
Kindermann, Udo: Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Nürnberg 1978.
Kindstrand, Jan Fredrik: Bion of Borysthenes: A Collection of the Fragments with Introduction and Commentary. Uppsala 1976.
Kirichenko, Alexander: *Satura* und Pikareske. Der unendliche Spaß der Satyrica Petrons. In: LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (2014), 24–48.
Kirichenko, Alexander: »Conviva satur«: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Patronage in den »Sermones« des Horaz. In: Poetica 48.3/4 (2016), 201–240.
Kirichenko, Alexander. How to Build a Monument: Horace the Image-Maker. In: Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici 80 (2018), 121–163.
Kirk, Eugene alias Korkowski: Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism. New York und London 1980.
Kißel, Walter: Aules Persius Flaccus: Satiren. Hrsg., übers. u. kommentiert von Walter Kißel. Heidelberg 1990.
Kißel, Walter: Juvenal (1962–2011). Lustrum 55. Göttingen 2013.
Kita-Huber, Jadwiga: Jean Paul und das Buch der Bücher. Zur Poetisierung biblischer Metaphern, Texte und Konzepte. Hildesheim, Zürich und New York 2015.
Kita-Huber, Jadwiga: »«Wenn zwar ein Chaos da ist, aber darüber ein heiliger Geist, welcher schwebt«. Zur Poetik des Ereignishaften bei Jean Paul. In: Text als Ereignis. Programme – Praktiken – Wirkungen. Hrsg. v. Winfried Eckel und Uwe Lindemann. Berlin 2017, 47–64.
Klappert, Annina: Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte. Bielefeld 2006.
Klinge, Hendrik: Kabbalistische Prosa. Strategien negativer Hermeneutik als Charakteristikum der Autorhandlungen Johann Georg Hamanns. In: »… sind noch in der Mache«. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019. Hrsg. v. Eric Achermann und Janina Reibold. Göttingen 2021, 255–270.
Knoche, Ulrich: Die Römische Satire. Göttingen 1982.
Knoll, Renate: »Denkmäler einer Swiftschen Satyrlaune«? Hamanns Swift-Rezeption. In: Johann Georg Hamann und England: Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1999, 143–164.
Knörer, Ekkehard: Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und *ingenium*. München 2007.
Koch, Oliver: Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul. Hamburg 2013.
Kocziszy, Éva: Hamanns Sokratisches Philosophieren. In: Poetica H 1/2 (2001), S. 99–124.
Koepp, Wilhelm: Magier unter Masken. Versuch eines neuen Hamannbildes. Göttingen 1965.
Kommerell, Max: Jean Paul. Frankfurt a.M. [3]1957 [1933].
Köpke, Wulf: Erfolglosigkeit. Zum Frühwerk Jean Pauls. München 1977.
Köpke, Wulf: Die Moreske einer Moreske oder die dunkle Seite des Humors. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1992), 108–119.
Koppenfels, Werner von: Mundus alter et idem. Utopiefiktion und menippeische Satire. In: Poetica 13 (1981), 16–65.

Koppenfels, Werner von: »Kataskopos« oder der Blick von der Höhe: Ein menippeischer Streifzug. In: Antike und Abendland 47 (2001), 1–20.
Koppenfels, Werner von: Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur. München 2007.
Korkowski, Eugene Paul: Menippus and his Imitators. A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre. Diss. San Diego 1973.
Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. (Habilitationsschrift Berlin 1996). München 1999.
Koschorke, Albrecht: Lesesucht/Zeichendiät. Die Weimarer Klassik als Antwort auf die Medienrevolution des 18. Jahrhunderts. In: Neue Vorträge zur Medienkultur. Hrsg. v. Claus Pias. Weimar 2000, 115–136.
Koschorke, Albrecht: Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin 2010, 9–31.
Košenina, Alexander: Ernst Platners Anthropologie und Philosophie. Der ›philosophische Arzt‹ und seine Wirkung auf Johann Karl Wezel und Jean Paul. Würzburg 1989.
Košenina, Alexander: Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung. Göttingen 2003.
Koster, Severin: Lucilius und die Literaturkritik. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 121–131.
Kraft, Stephan: Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie. Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater. In: Athenäum 22 (2012), 65–102.
Krapinger, Gernot: Art. Martianus Capella. In: DNP, Bd. 7 (1999), Sp. 961–963.
Krapinger, Gernot: Art. Zeugma. In: HWRh, Bd. 9 (2009), Sp. 1504–1511.
Krauss, Andrea: Sammeln – Exzerpte – Konstellation. Jean Pauls literarische Kombinatorik. In: Monatshefte 105.2 (2013), 201–224.
Krenkel, Werner: Lucilius. Satiren. Lateinisch und Deutsch. Berlin und Leiden 1970a.
Krenkel, Werner: Zur literarischen Kritik bei Lucilius. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock (1957–1958), 249–282. Wieder abgedruckt in: Die römische Satire. Hrsg. v. Dietmar Korzeniewski. Darmstadt 1970b, 161–266.
Kretzmann, Norman, Anthony Kenny und Jan Pinborg (Hrsgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600. Cambridge 1982.
Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a.M. 1972, 345–375.
Krubsacius, Friedrich August: Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben, bis zu ihrem itzigen Verfalle. In: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit. Hrsg. v. Johann Christoph Gottsched. Leipzig 1759, 22–38, 93–104, 175–185. Digitalisat: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10540078?page=,1 (15. Dezember 2022)
Labate, Mario: La satira di Orazio: morfologia di un genere irrequieto. In: Introduction to Orazio: Satire. Milano 1981, 5–44.
Labate, Mario: Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia. In: MD 34 (1995), 153–175.
Labate, Mario: Il poeta costruisce la sua immagine: progettualità e autobiografia nel sermo oraziano. In: Dictynna [revue de poétique latine] 13 (2016). 3. Dezember 2021: https://doi.org/10.4000/dictynna.1314 [2016].
Lachmann, Renate: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München 1983.

Lachmann, Renate: Synkretismus als Provokation von Stil. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1986, 541–558.

Lachmann, Renate: Vorwort. In: Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Frankfurt a.M. 1987, 7–46.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990.

LaFleur, Richard A.: Horace and *Onomasti Komodein*: The Law of Satire. In: Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Bd. II.31.3. Hrsg. v. Hildegard Temporini und Wolfgang Haase. Berlin und New York 1981, 1790–1826.

Laird, Andrew. The »Ars poetica«. In: The Cambridge Companion to Horace. Hrsg. v. Stephen J. Harrison. Cambridge und New York 2007, 132–143.

Lämmle, Rebecca: Poetik des Satyrspiels. Heidelberg 2013.

Lange, Tom F.: Petronica. Die ganze Welt treibt Schauspiel. Wien 2021.

Lange, Wolfgang: Houellebecqs »Elementarteilchen« und die menippeische Satire. Über Literatur und Zynismus. In: Das Schöne und das Triviale. Hrsg. v. Gert Theile, München 2003, 173–209.

Langner, Beatrix: Jean Paul. Meister der zweiten Welt. Eine Biographie. München 2013.

Lanius, Karima: Ist »Satire […] ästhetisch sozialisierte Aggression«? Überlegung zu einer möglichen Satiredefinition. In: sic! 4 (2019), 239–244.

Largier, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmoderner Kritik. Berlin und Boston 2011.

Lateiner, Donald: Mimetic Syntax: Metaphor from Word-Order, especially in Ovid. In: AJPh 111 (1990), 204–237.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960.

Lauvergnat-Gagniere, Christiane: Rabelais lecteur de Lucien de Samosate. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 30 (1978), 71–86.

Lazarowicz, Klaus: Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Tübingen 1963.

Leach, Eleanor Winsor: Horace's Pater Optimus and Terence's Demea: Autobiographical Fiction and Comedy in Serm. 1. 4. In: AJPh 92 (1971), 616–632.

Leach, Eleanor Winsor: Ciceronian »Bi-Marcus«: Correspondence with M. Terentius Varro and L. Papirius Paetus in 46 B.C.E. In: Transactions of American Philological Association 129 (1999), 139–179.

Leclère, Thilo: Silene. Weisheit, Sprichwort, Körper. Diss. Köln 2014.

Leeman, Anton Daniel: Die Konsultierung des Trebatius: Statuslehre in Horaz, Serm. 2.1. In: Festschrift für Robert Muth. Hrsg. v. Paul Händel und Wolfgang Meid, Innsbruck 1983, 209–215.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Ins Deutsche übersetzt, mit Einleitung, Lebensbeschreibung des Verfassers und erläuternden Anmerkungen versehen von Carl Schaarschmidt. Leipzig ^{2}1904.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Sämtliche Schriften und Briefe. Hrsg. v. der Preußischen (später: Berlin-Brandenburgischen und Göttinger) Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Darmstadt (später: Leipzig; zuletzt: Berlin) 1923–2021.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Nouveaux Essais sur l'entendement humain (1703–1705), Préface. In: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Sämtliche Schriften und Briefe. Bd. VI.6. Berlin 1990. [=SW]

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer. Hamburg 1996 [1915].

LeMoine, Fanny: Martianus Capella. A Literary Re-evaluation. München 1972.
Lenaz, Luciano (Hrsg.): Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii, liber secundus. Padova 1975.
Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig 1872–1878. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexer [12. Dezember 2021].
Lichtenberg, Georg Christoph: Sudelbücher. 3 Bde. Hrsg. v. Wolfgang Promies. München 2005.
Liddell, Henry George und Robert Scott: A Greek-English Lexicon. Besorgt von Henry Stuart Jones. Oxford 1940.
Lindner, Burkhardt: Satire und Allegorie in Jean Pauls Werk. Zur Konstitution des Allegorischen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 5 (1970), 7–63.
Lindner, Burkhardt: Jean Paul als J.P.F. Hasus. Verinnerlichung der Aufklärungssatire und auktoriale Selbstdarstellung im Frühwerk. In: Jean Paul. Hrsg. v. Uwe Schweikert. Darmstadt 1974, 411–449.
Lindner, Burkhardt: Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle. Darmstadt 1976.
Lindner, Johann Gotthelf: Anweisung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredsamkeit insonderheit. Königsberg 1755.
Link, Jürgen: ›Einfluß des Fliegens! – auf den Stil selbst!‹ Diskursanalyse des Ballonsymbols. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Link und Wulf Wülfing. Stuttgart 1984, 149–164.
Link, Jürgen: Literaturanalyse als lnterdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt a.M. 1988, 284–307.
Linn, Marie-Luise: A. G. Baumgartens Ästhetik und die antike Rhetorik. In: DVjs 41 (1967), 424–443.
Lippmann, Edmund O. von: Entstehung und Ausbreitung der Alchemie. Hildesheim und New York 1978 [Berlin 1918].
Loescher, Jens: Schreiben. Literarische und naturwissenschaftliche Innovation bei Goethe, Lichtenberg, Jean Paul. Berlin 2014.
Lowe, Dunstan: Monsters and Monstrosities in Augustan Age Poetry. Ann Arbor 2015.
Lucian: Works trans. A. M. Harmon. Bd. II. Loeb Classical Library. Cambridge 1915.
Lucian: Works trans. A. M. Harmon. Bd. III. Loeb Classical Library. Cambridge 1921.
Lucianus Samosatensis: Lucians von Samosata Sämtliche Werke. Sechster Theil. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland. Leipzig 1789: https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10236806 [08. Dezember 2021].
Lucilius: Satiren. Lateinisch und deutsch. Hrsg., eingel. und übers. v. Johannes Christes und Giovanni Garbugino. Darmstadt 2015.
[Lucr.]: Lucreti De Rerum Natura: Libri Sex ed. Cyril Bailey. Second Edition. Oxford 1921.
Luhmann, Niklas: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition. In: Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1980, 9–71.
Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1992.
[Lukian. bis acc.]: Luciani Opera, Vol. I–IV, ed. M. D. Macleod. Oxford 1972–1987.
[Lukian. Icar.]: Luciani Opera, Vol. I–IV, ed. M. D. Macleod. Oxford 1972–1987.
[Lukian. lex.]: Lucian, Vol. 5: The Passing of Peregrinus. The Runaways. Toxaris or Friendship. The Dance. Lexiphanes. The Eunuch. Astrology. The Mistaken Critic. The Parliament of the Gods. The Tyrannicide. Disowned. Translated by A. M. Harmon. Loeb Classical Library 302. Cambridge MA 1936.

[Lukian. Lex.]: Luciani Opera, Vol. I–IV, ed. M. D. Macleod. Oxford 1972–1987.
Lukian: Werke übers. von Christoph Martin Wieland [1788/1789]. Hrsg. v. Jürgen Werner. Bd. III. Berlin und Weimar 1981.
Lüpke, Johannes von: Zur theologischen Dramaturgie in Hamanns Autorschaft. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996, 305–332.
Lutz, Cosmia: Aufess-Systeme. Jean Pauls Poetik des Verzehrs. Würzburg 2007.
Maatsch, Jonas (Hrsg.): Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800. Berlin 2014.
[Macr. sat.]: Ambrosii Theodosii Macrobii Saturnalia ed. I. Willis. Leipzig 1994.
Magnien, Michel: ›Crotesque‹ et sublime dans les Essais. In: Le Sublime et le Grotesque. Hrsg. v. Jan Miernowski. Genève 2014, 65–87.
Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin und Boston 2003.
Mal-Maeder, Danielle van: La mise en scène déclamatoire chez les romanciers latins. In: The Ancient Novel and Beyond. Hrsg. v. Stelios Panayotakis, Maaike Zimmerman und Wytse Keulen. Leiden und Boston 2003, 345–355.
Malaspina, Ermanno: Hyle-silva (et alentour). Problèmes de traduction entre rhétorique et métaphore. In: Interférences Ars Scribendi 4 (2006), 1–10.
Malits, Andrea: Nemo nostrum solide natus est: Körpergeschichten in Petrons Satyrica. Zürich 2007.
Manuwald, Gesine: Lucilius und die Tragödie. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 150–165.
Manuwald, Gesine: Concilia deorum: Ein episches Motiv in der römischen Satire. In: Per attentam Caesaris aurem: Satire – die unpolitische Gattung? Hrsg. v. Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker. Tübingen 2009, 46–61.
Margolin, Jean-Claude: Art. Copia. In: HWRh, Bd. 2 (1994), Sp. 385–394.
Mariotti, Italo: I grecismi di Lucilio. In: Studi Urbinati 28 (1954), 357–386.
Mariotti, Italo: Studi Luciliani. (Studi di lettere, storia e filosofia pubblicati dalla scuola normale superiore di Pisa). Firenze 1960.
Marquard, Odo: Art. Anthropologie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter. Bd. l. Basel und Darmstadt 1971, Sp. 362–374.
Marquis, Emeline und Alain Billault (Hrsgg.): Mixis: Le mélange des genres chez Lucien de Samosate. Paris 2017.
[Mart. Cap.]: Martianus Capella ed. Adolf Dick. Leipzig 1925.
Martianus Capella: Die Hochzeit der Philologia mit Merkur = (De nuptiis Philologiae et Mercurii). Übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen hrsg. v. Hans Günter Zekl. Würzburg 2005.
Martin, Martial (Hrsg.): Satyre Menippée de la Vertu du Catholicon d’Espagne et de la tenue des Estats de Paris [1595]. Paris 2007.
Martin, Paul: Cleansing the Palate: Vomit and Satire in Lucian’s *Lexiphanes*. In: Illinois Classical Studies 43.2 (2018), 507–520.
Martindale, Charles: Introduction. In: Horace Made New: Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century. Hrsg. v. Charles Martindale und David Hopkins. Cambridge 1993, 1–26.
Martyn, John R. C.: Satis saturae? In: Mnemosyne. A Journal of Classical Studies 25 (1972), 157–167.

Maruotti, Amaranta: La diàtriba cinico-stoica: uno strumento concettuale o un mito filologico? Analisi del dialogismo diatribico e del ruolo dell'interlocutore fittizio nella filosofia romana. Diss. Masch. Paris 2016.
Mastrocinque, Attilio: Art. Saturnus. In: DNP, Bd. 11 (2001), 116–118.
Matthaios, Stephanos: Zoilos [1]. In: DNP, Metzler, Stuttgart 2002, Sp. 825.
Matton, Sylvain: Cynicism and Christianity from the Middle Ages to the Renaissance. In: The Cynics, The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy. Hrsg. v. R. Bracht Branham und Marie-Odile Goulet-Cazé. Berkeley und Los Angeles 1996, 240–264.
Maurer, Kathrin: Ballooning as a Technology of Seeing in Jean Paul's »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch« (1801). In: Before Photography: German Visual Culture in the Nineteenth Century. Hrsg. v. Kirsten Belgum, Vance Byrd und John D. Benjamin. Berlin und Boston 2021, 17–38.
Mayer, Heike: Art. Kollektaneen. In: HWRh, Bd. 4 (1998), Sp. 1125–1131.
Mayer, Heike: Lichtenbergs Rhetorik. Beitrag zu einer Geschichte rhetorischer Kollektaneen im 18. Jahrhundert. München 1999.
McAlhany, Joseph: Language, truth, and illogic in the writings of Varro. Diss. Columbia 2003.
McLuhan, Eric: Cynic Satire. Newcastle upon Tyne 2015.
Meier, George Friedrich: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Bd. 1. Halle 1754.
Meier, George Friedrich: Vernunftlehre. Halle 1762.
Meier, Walther: Jean Paul. Das Werden seiner geistigen Gestalt. Zürich, Leipzig und Berlin 1926.
Mein, Georg: Die Abwesenheit des Vaters. Schriftlichkeit als Schwellenraum. In: Schriftkultur und Schwellenkunde. Hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2008, 65–96.
Menke, Bettine: Jean Pauls Witz. Kraft und Formel. In: DVjs 76.2 (2002), 201–213.
Menke, Bettine: Der Witz, den die Lettern und den die Löcher machen, … In: Die Sichtbarkeit der Schrift. Hrsg. v. Susanne Strätling und Georg Witte. München 2006a, 203–215.
Menke, Bettine: Lesarten des Labyrinths/Schemata des Lesens. In: Umwege des Lesens: Aus dem Labor philologischer Neugierde. Berlin 2006b, 185–206.
Menke, Bettine: Ein-Fälle – aus »Exzerpten«. Die *inventio* des Jean Paul. In: Rhetorik als kulturelle Praxis. Hrsg. v. Renate Lachmann, Riccardo Nicolosi und Susanne Strätling. München 2008, 291–307.
Menke, Bettine: Gedankenstriche. In: Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten. Hrsg. v. Bernhard Metz und Sabine Zubarik. Berlin 2008, 161–190.
Menke, Bettine: Buchstaben-Alchimie oder der Witz der buchstäblichen Spiele. Kombinationen und Effekte. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 54 (2019), 57–81.
Menke, Christoph: Das Wirken dunkler Kraft. Baumgarten und Herder. In: Rüdiger Campe, Christoph Menke und Anselm Haverkamp: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik. Berlin 2014, 73–115.
Menke, Bettine: Einfälle, Zufälle, Ausfälle – Der Witz der Sprache. Paderborn 2021.
Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt a.M. 1995.
Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a.M. 1999.
Meyer, Horst: Hamann und Shaftesbury. In: Johann Georg Hamann und England. Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1999, 197–204.
Meyer, Hugo: Zu neueren Deutungen von Asarotos Oikos und Kapitolinischem Taubenmosaik. In: AA (1977), 104–110.
Meyer-Sickendiek, Burkhard: Art. Satire. In: HWRh, Bd. 8 (2007), Sp. 447–469.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: Theorien des Satirischen. In: Handbuch Gattungstheorie. Hrsg. v. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar 2010a, 331–334.
Meyer-Sickendiek, Burkhard: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München 2010b.
Michelsen, Peter: Laurence Steme und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1962.
Mielsch, Harald: Römische Wandmalerei. Darmstadt 2001.
Miller, J. Hillis: Ariadne's Thread. Repetition and the Narrative Line. In: Critical Inquiry 3.1 (1976), 57–77.
Miller, J. Hillis: The Critic as Host. In: Critical Inquiry 3.3 (1977), 439–447.
Miller, Johann Martin: Siegwart. Leipzig 1776.
Miller, Norbert: Die Unsterblichkeit der zweiten Welt. Jean Pauls literarische Anfänge und die Entstehung seiner Romanwelt. In: Jean Paul: Sämtliche Werke II/4. Hrsg. v. Norbert Miller und Schmidt-Biggemann. Frankfurt a.M. 1996, 9–85.
Milton, John: Artis Logicae Plenior Institutio, ad Petri Rami Methodum concinnata. In: Complete Prose Works. Hrsg. v. D. M. Wolfe. New Haven CT 1982 [1672].
Mirbach, Dagmar: Praeponitur – Illustratur. Intertextualität bei A. G. Baumgarten. In: Schönes Denken. Baumgarten im Spannungsfeld von Ästhetik, Metaphysik und Recht. Hrsg. v. Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15. Hamburg 2016, 71–88.
Mirbach, Dagmar: Alexander Gottlieb Baumgarten: »Gnoseologische Rhetorik«. In: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Ralf Simon. Heidelberg 2018, 93–112.
Möller, Melanie: Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik. Heidelberg 2004.
Möller, Melanie: Exemplum and Exceptio: Building blocks for a Rhetorical Theory of the Exceptional Case. In: Exemplarity and Singularity. Thinking through Particulars in Philosophy, Literature, and Law. Hrsg. v. Michèle Lowrie und Susanne Lüdemann. London 2015a, 96–110.
Möller, Melanie: Schiffbruch ohne Zuschauer? Beobachtungen zu Hans Blumenbergs Lukrez-Lektüre. In: Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie. Hrsg. v. Melanie Möller. München 2015b, 125–140.
Möller, Melanie: Art. Antiquity. In: Handbook of Autobiography/Autofiction. Hrsg. v. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin und New York 2019, 691–709.
Montaigne, Michel de: Les Essais. Édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux avec les additions de l'édition posthume. 3 Bde. Hrsg. v. Pierre Villey. Paris 1992 [1588].
Moreau, Philippe (Hrsg.): Corps romains. Grenoble 2002.
Moretti, Gabriella: Allusioni etimologiche al genus satirico: per una nuova esegesi di Persio, choliambi 6–7 (e una tradizione della satira latina). In: Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici 46 (2001), 183–200.
Morgan, John Davis: Lucilius and his Nose (Pliny, N.H. Praef. 7). In: The Classical Quarterly Vol. 42,1 (1992), 279–282.
Morgan, Llewelyn: Metre Matters: Some Higher-Level Metrical Play in Latin Poetry. In: Proceedings of the Cambridge Philological Society 46 (2000), 99–120.
Morgan, Llewelyn: Getting the Measure of Heroes: The Dactylic Hexameter and its Detractors. In: Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality. Hrsg. v. Monica Gale. Swansea 2004, 1–26.
Morgan, Llewelyn: Satire. In: A Companion to Latin Literature. Hrsg. v. Stephen Harrison. Oxford 2005, 174–188.
Morgan, Llewelyn: Musa Pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse. Oxford und New York 2010.
Mosca, Bruno: Satira filosofica e politica nelle ›Menippee‹ di Varrone. In: Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa 15 (1937), 41–78.

Moss, Ann: Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought. Oxford 1996.
Most, Glenn W.: Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry. In: Innovations of Antiquity. Hrsg. v. Ralph Hexter und Daniel Selden. New York 1992, 391–419.
Muecke, Frances: Horace the Satirist: Form and Method in *Satires* 1.4. In: Prudentia 11 (1979), 55–68.
Muecke, Frances: Horace Satires II. With an Introduction, Translation and Commentary. Warminster 1993.
Muecke, Frances: Law, Rhetoric, and Genre in Horace, *Satires* 2.1. In: Homage to Horace. A Bimillenary Celebration. Hrsg. v. Stephen J. Harrison. Oxford 1995, 203–218.
Muecke, Frances: Rome's First ›Satirists‹. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 33–47.
Muecke, Frances: The Satires. In: The Cambridge Companion to Horace. Hrsg. v. Stephen J. Harrison. Cambridge und New York 2007, 105–120.
Müller, Carl Werner: Aristophanes und Horaz. Zu einem Verlaufsschema von Selbstbehauptung und Selbstgewissheit zweier Klassiker. In: Hermes 120 (1992), 129–141.
Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen 1983.
Müller, Götz: Jean Pauls Privatenzyklopädie. Eine Untersuchung der Exzerpte und Register aus Jean Pauls unveröffentlichtem Nachlaß. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (1986), 73–114.
Müller, Götz (Hrsg): Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988.
Müller, Götz: Der verborgene Prinz. Variationen einer Fabel zwischen 1768 und 1820. In: Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996a, 29–44.
Müller, Götz: ICH und MOI oder Wer marschiert da unten so mit? Eine Zitatcollage zum Körperhaß bei Arno Schmidt und Jean Paul. In: Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996b, 59–62.
Müller, Götz: »Ich vergesse den 15. November nie«. Intertextualität und Mehrfachbesetzung bei Jean Paul. In: Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996c, 125–139.
Müller, Götz: Jean Pauls »Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei«. In: Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996d, 104–124.
Müller, Götz: Mehrfache Kodierung bei Jean Paul. In: Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996e, 77–96.
Müller, Patrick: *Ridentem dicere verum quid vetat*: Shaftesbury, Horatian Satire, and the Cultural (Ab)uses of Laughter. In: *XVII–XVIII*, 70 (2013), 47–71.
Müller, Roman: Antike Dichtungslehre. Themen und Theorien. Tübingen 2012.
Müller-Clausnitzer: Jean Pauls Registerbände. Diss. Würzburg 2012.
Mulsow, Martin: Die unanständige Gelehrtenrepublik. Wissen, Libertinage und Kommunikation in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2007.
Musgrave, David: Grotesque Anatomies: Menippean Satire since the Renaissance. Cambridge 2014.
Nancy, Jean-Luc: Hommage à Werner Hamacher. In: Diacritik. Le magazine qui met l'accent sur la culture. 10. Dezember 2021: https://diacritik.com/2017/07/20/jean-luc-nancy-hommage-a-werner-hamacher-am-siebzehnten-juli-2017/ [2017].
Nesselrath, Heinz-Günther: Art. Parabase. In: DNP, Bd. 9 (2000), Sp. 304–305.
Neumann, Gerhard: Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im »Siebenkäs«. In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1996, 476–494.

Neumann, Peter Horst: Die Werkchen als Werk. Zur Form- und Wirkungsgeschichte des Katzenberger-Korpus von Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 10 (1975), 151–186.
Neumann, Uwe: Art. Katachrese. In: HWRh, Bd. 4 (1998), 911–915.
Nicolai, Friedrich (Hrsg.): Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. V. 2. Stück. Berlin 1762.
Niederhäusern, René von: »So leserlich wie die Kehrseite der Gesetztafel«. Zur Bedeutung der Physiognomik in Jean Pauls Kampaner Tal. In: Physiognomie und Pathognomie: Zur literarischen Darstellung von Individualität. Hrsg. v. Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler. Berlin und Boston 1994, 222–244.
Niehle, Victoria: Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810. Göttingen 2018.
Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der ›Kurze Weg‹: Nietzsches ›Cynismus‹. In: Archiv für Begriffsgeschichte 24.1 (1980), 103–122.
Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus. Frankfurt a.M. 1988.
Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe sämtlicher Briefe Nietzsches (KSB) auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe des Briefwechsels (KGB). Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari unter Mitarbeit von Helga Anania-Heß. Berlin und New York 2003 [1986].
Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari unter Mitarbeit von Helga Anania-Heß. Berlin und New York 2003.
Nimis, Steve: The Prosaics of the Ancient Novels. In: Arethusa 27.3 (1994), 387–411.
Noller, Eva Marie: Die Ordnung der Welt. Darstellungsformen von Dynamik, Statik und Emergenz in Lukrez' *De Rerum Natura*. Heidelberg 2019.
O'Regan, Daphne Elizabeth: Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' *Clouds*. Oxford 1992.
Oberhelman, Steven und David Armstrong: Satire as Poetry and the Impossibility of Metathesis in Horace's Satires. In: Philodemus and Poetry*:* Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace. Hrsg. v. Dirk Obbink. New York und Oxford 1995, 233–254.
Oesterle, Günter: ›Vorgriffe zu einer Theorie der Ornamente‹. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gerard. Berlin 1984, 119–139.
Oesterle, Günter: Das Groteskkomische. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Uwe Wirth. Stuttgart 2017, 35–42.
Ofner, Gertrud: Hamann und Persius. Eine literarische Verwandtschaft. Diss. Graz 1967.
Oliensis, Ellen: Horace and the Rhetoric of Authority. Cambridge und New York 1998.
[Ov. met.]: P. Ovidii Nasonis Metamorphoses ed. W. S. Anderson. Leipzig 1998.
Pabst, Bernhard: Prosimetrum: Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter. 2 Bde. Köln, Weimar und Wien 1994.
Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden 1983.
Panayotakis, Costas: Theatrical Elements in the Episode on board Lichas' Ship (Petronius, Satyrica 99.5–115). In: Mnemosyne. A Journal of Classical Studies 47 (1994), 596–624.
Panayotakis, Costas: Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the *Satyrica* of Petronius. Leiden, New York und Köln 1995.
Parker, Patricia: Metaphor and Catachresis. In: The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice. Hrsg. v. John Bender und David E. Wellbery. Stanford 1990, 60–73.

Parr, Rolf: Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns. In: Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2009, 19–42.

Pasetto, Cristiana und Alfredo Sansone: Lo stilo e l'aratro: immagini dell'atto scrittorio nella letteratura e nell'epigrafia latina. In: ACME 71.1 (2019), 67–92.

Pataky, Ildikó: »Sie wißen daß ich ein anderer Lavater in der Physiognomia des Styls bin«. Überlegungen zur Physiognomie des Stils anhand des Titelblattes der *Kreuzzüge des Philologen*. In: »… sind noch in der Mache«. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019. Hrsg. v. Eric Achermann und Janina Reibold. Göttingen 2021, 157–180.

Paulson, Ronald: The Fictions of Satire. Baltimore 1967.

Paulus, Jörg: Lesarten des Übertritts. Jean Pauls als Satiriker. In: Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit. Hrsg. v. Markus Bernauer, Angela Steinsiek und Jutta Weber. Berlin 2013, 103–110.

[Pers. sat.]: *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae.* ed. Wendell Vernon Clausen, Oxford 1992.

Perutelli, Alessandro: Note al *Bimarcus* di Varrone. In: Rivista di Filologia e di Istruzione Classica 125.4. (1997), 411–430.

Peters, Heiner: Art. Dihaerese. In: HWRh, Bd. 2 (1994), Sp. 748–753.

Petersmann, Hubert: Petrons Satyrica. In: Die römische Satire. Hrsg. v. Joachim Adamietz. Darmstadt 1986, 383–426.

Petersmann, Hubert: The Language of Early Roman Satire: Its Function and Characteristics. In: Proceedings of the British Academy 93 (1999), 289–310.

Pethes, Nicolas: Collecting Texts: Miscellaneity in Journals, Anthologies, and Novels (Jean Paul). In: Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives. Hrsg. v. Jörg Dünne, Katherin Fehringer, Kristina Kuhn und Wolfgang Struck. Berlin und Boston 2020, 243–261.

[Petr.]: Petronii Arbitri Satyricon reliquiae ed. K. Müller. Editio iterata correctior editionis quartae. München/Leipzig 1995. Nachdruck München 2003.

Petronii Satirae, et liber Priapeorvm. Tertivm edidit Franciscvs Bvecheler. Adiectae svnt Varronis et Senecae satirae, similesqve reliqviae. Berlin 1882.

Pfaffel, Wilhelm: Quartus gradus Etymologiae. Untersuchungen zur Etymologie Varros in ›De Lingua Latina‹, Königstein 1981.

Pfeiffer, Helmut: Montaignes Revisionen. Wissen und Form der Essais. Paderborn 2018.

Pfotenhauer, Helmut: Literarische Anthropologie: Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes. Stuttgart 1987.

Pfotenhauer, Helmut: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. Erstdruck in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 2. März 2016. Hrsg. v. Victoria von Flemming und Sebastian Schütze. Mainz 1996. http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/moritz-karl-philipp/helmut-pfotenhauer-klassizismus-als-anfang-der-moderne.html#Fn4 [28. November 2021].

Pfotenhauer, Helmut: Das Leben schreiben – das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2001), 46–58.

Pfotenhauer, Helmut: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. Biographie. München 2013.

Pfotenhauer, Helmut (Hsrg.): Jean Paul: Lebenserschreibung. Autobiographische Texte und unveröffentlichte Notizen. München 2004.

Pfotenhauer, Helmut, Thomas Wirtz, Ralf Goebel und Monika Meier: Zum Stand der Jean Paul-Edition. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999), 9–34.

Pimpinella, Pietro: Veritas aesthetica. Erkenntnis des Individuellen und mögliche Welten. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Hrsg. v. Alexander Aichele und Dagmar Mirbach. Hamburg 2008, 37–60.
Piras, Giorgio. Varrone e i poetica verba: Studio sul settimo libro del »De lingua latina«. Bologna 1998.
[Plat. apol.]: Platonis Opera, Vol. 1: Tetralogiae I–II, ed. John Burnet. Oxford 1900.
[Plat. Euthyd.]: Platonis Opera, Vol. 3: Tetralogiae V–VII, ed. John Burnet. Oxford 1903.
[Plat. Gorg.]: Platonis Opera, Vol. 3: Tetralogiae V–VII, ed. John Burnet. Oxford 1903.
[Plat. Phaidr.]: Platonis Opera, Vol. 2: Tetralogiae III–IV, ed. John Burnet. Oxford 1901.
[Plat. symp]: Platonis Opera, Vol. 2: Tetralogiae III–IV, ed. John Burnet. Oxford 1901.
[Plat. Tht.]: Platonis Opera, Vol. 1: Tetralogiae I–II, ed, John Burnet. Oxford 1900.
Platt, Verity: Where The Wild Things Are: Locating the Marvellous in Augustan Wall-Painting. In: Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture. Hrsg. v. Philip Hardie. Oxford 2009, 41–74.
Platt, Verity und Michael Squire (Hrsgg.): The Frame in Classical Art. A Cultural History. Cambridge 2017.
Plaza, Maria: Laughter and Derision in Petronius' *Satyrica*. A Literary Study. Stockholm 2000.
Plaza, Maria: The Limits of Polyphony: Dostoevsky to Petronius. In: The Bakhtin Circle and Ancient Narrative (Ancient Narrative, Supplementum 3). Hrsg. v. R. Bracht Branham. Gröningen 2005, 193–224.
Plett, Heinrich F.: Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation. In: Renaissance-Poetik/ Renaissance Poetics. Hrsg. v. dems. Berlin und Boston 1994, 1–22.
[Plin. nat.]: C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII rec. L. Janus. Buch 10, Vol. II. Leipzig 1856.
Poccetti, Paolo: Another Image of Literary Latin. Language Variation and the Aims of Lucilius' Satires. In: Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome. Hrsg. v. Brian W. Breed, Elizabeth Keitel und Rex Wallace. Cambridge 2018, 81–131.
[Pope, Alexander]: The Dunciad: With Notes Variorum, and the Prolegomena of Scriblerus. London 1729.
Pope, Alexander: An Essay on Man, Being the First Book of Ethic Epistles. To Henry St. John, Lord Bolingbroke. London 1734.
Posselt, Gerald: Katachrese. Rhetorik Des Performativen. München 2005.
Preisendanz, Wolfgang: Negativität und Positivität im Satirischen. In: Das Komische. Hrsg. v. dems. und Rainer Warning. München 1976a, 413–416.
Preisendanz, Wolfgang: Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: Das Komische. Hrsg. v. dems. und Rainer Warning. München 1976b, 411–413.
Prescendi, Francesca: Art. Liber, Liberalia. In: DNP, Bd. 7 (1999), 136–137.
Prince, Michael: Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics and the Novel. Cambridge 1996.
[Quint. inst.]: M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII ed. L. Rademacher. Leipzig 1907–1935.
[Quint. inst.]: M. Fabi Quintiliani: Institutionis Oratoriae: Libri Duodecim, Vol. 1: Libri I–VI und Vol. 2: Libri VII–XII, ed. Michael Winterbottom. Oxford 1970.
Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners/institutionis oratoriae libri XII. Zwölf Bücher. Zweiter Teil, Buch VII–XII. Hrsg. und übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt 1975.
Rabelais, François: Gargantua. In: Œuvres complètes éd. Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau. Paris 1994 [1534].
Rankin, Herbert D.: Saturnalian wordplay and Apophoreta in Satyricon 56. In: Classica et Mediaevalia 23 (1962), 134–142.

Rankin, Herbert D.: Eating People is Right: Petronius 141 and a Topos. In: Hermes 97 (1969), 381–384.
Reckford, Kenneth: Only a Wet Dream? Hope and Skepticism in Horace, Satire 1.5. In: AJPh 120.4 (1999), 525–554.
Reitzenstein, Wolf-Armin Freiherr von: Lexikon fränkischer Ortsnamen. Herkunft und Bedeutung. Oberfranken, Mittelfranken, Unterfranken. München 2009.
Relihan, Joel C.: Menippus the Cynic in the Greek Anthology. In: Syllecta Classica 1 (1989), 55–61.
Relihan, Joel C.: Ancient Menippean Satire. Baltimore und London 1993.
Renner, Bernd: Difficile est saturam non scribere. L'Herméneutique de la satire rabelaisienne. Genève 2007.
Renner, Bernd (Hrsg.): La satire dans tous ses états. Le »meslange satyricque« à la Renaissance française. Genève 2009.
Reuter, Christina: Autorschaft als Kondeszendenz. Johann Georg Hamanns erlesene Dialogizität. Berlin und New York 2005.
[Rhet. Her.]: Cicero: Rhetorica ad Herennium. Edited and translated by Harry Caplan. Loeb Classical Library 403. Cambridge MA 1954.
Riedel, Wolfgang: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft 6: Forschungsreferate 3 (1994), 93–157.
Riikonen, Hannu K.: Menippean Satire as a Literary Genre with Special Reference to Seneca's Apocolocyntosis. Helsinki 1987.
Rimell, Victoria: Petronius and the Anatomy of Fiction. Cambridge 2002.
Rimell, Victoria: The Poor Man's Feast: Juvenal. In: The Cambridge Companion to Roman Satire. Hrsg. v. Kirk Freudenburg. Cambridge 2005, 81–95.
Risch, Ernst: Gerundivum und Gerundium. Gebrauch im klassischen und älteren Latein. Entstehung und Vorgeschichte. Berlin und New York 1984.
Robinson, Christopher: Lucian and His Influence in Europe. Chapel Hill 1979.
Rohde, Erwin: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Hrsg. v. Wilhelm Schmid. Leipzig 1914.
Roman, Luke: Poetic Autonomy in Ancient Rome. Oxford 2014.
Ronconi, Alessandro: Lucilio critico letterario. In: Maia 15 (1963), 515–525.
Rooy, Charles August Van: Studies in Classical Satire and Related Literary Theory. Leiden 1965.
Rosen, Elisheva: Art. Grotesk. In: ÄG, Bd. 2 (2010), 876–900.
Rosen, Ralph: Satire in the Republic: From Lucilius to Horace. In: A Companion to Persius and Juvenal. Hrsg. v. Susanna Braund und Josiah Osgood. Malden MA und Oxford 2012, 19–40.
Röttgers, Kurt: Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx. Berlin und New York 1975.
Rotth, Albrecht Christian: Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen. Bd. III: Kürtzliche/doch deutliche und richtige Einleitung zu den Eigentlich so benahmten Poetischen Gedichten. Digitalisiert von der ULB Sachsen-Anhalt. Halle 1688. http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/663987 [15. Oktober 2021].
Rudd, Niall: Had Horace been Criticized? A Study of Serm. 1. 4. In: AJPh 76 (1955), 165–175.
Rudd, Niall: The Satires of Horace. Cambridge 1966.
Rudd, Niall (Hrsg.): Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones (›Ars Poetica‹). Cambridge 1989.
Rudolph, Andre: Figuren der Ähnlichkeit. Johann Georg Hamanns Analogiedenken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2006a.
Rudolph, Andre: Satiriker unter sich. Lichtenberg – Nicolai – Hamann. In: Lichtenberg-Jahrbuch (Heidelberg 2006b), 86–100.

Rudolph, Andre: Proteusfiguren esoterischer Ästhetik bei Wieland, Hamann und Goethe. In: Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation. Hrsg. v. Monika Neugebauer-Wölk. Tübingen 2008, 395–427.

Rusterholz, Peter: Fischarts Prolog der *Geschichtklitterung*. Zur Hermeneutik ›Karnevalisierter Schrift‹. In: Anthropologie und Medialität des Komischen um 17. Jahrhundert (1580–1730). Hrsg. v. Stefanie Arendt, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. Amsterdam und New York 2008, 245–272.

Rütten, Thomas: Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudo-hippokratische Geschichte. Leiden 1992.

Salmony, Hansjörg Alfred: Johann Georg Hamanns metakritische Philosophie. Bd. 1: Einführung in die metakritische Philosophie J. G. Hamanns. Basel 1958.

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.

Sauder, Gerhard: Wezels »Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der Empfindsamkeit«. In: Johann Karl Wezel (1747–1819). Hrsg. v. Alexander Košenina und und Christoph Weiß. St. Ingbert 1997, 111–132.

Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Faksimile-Neudruck mit einer Einleitung v. August Buck. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964 [1561].

Schäfer, Armin: Jean Pauls monströses Schreiben. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37 (2002), 216–234.

Schanz, Martin, Carl Hosius und Gustav Krüger: Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. 4.2: Vierter Teil: Die römische Literatur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians. Zweite Hälfte: Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts. München 1959 [1920].

Schaub, Mirjam: Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik. Zürich 2010.

Scheuer, Hans Jürgen: Art. Kakemphaton. In: HWRh, Bd. 4 (1998), Sp. 844–846.

Schievenin, Romeo: Racconto, poetica, modelli di Marziano Capella nell'episodio di Sileno. In: Museum Patavinum 2 (1984), 95–112.

Schievenin, Romeo: Il prologo di Marziano Capella. In: Incontri triestini di filologia classica 5 (2006), 133–153.

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke. Nationalausgabe. Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hrsg. v. Benno von Wiese unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann. Weimar 1962 [1795], 413–503.

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

Schings, Hans-Jürgen: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen. Hrsg. v. Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann und Rudolf Vierhaus. München 1980, 247–275.

Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Stuttgart und Weimar 1994.

Schlegel, Catherine: The Satirist Makes Satire: Self-defnition and the Power of Speech in Horace, Satires I. Diss. Los Angeles 1994.

Schlegel, Catherine: Horace Satires I.7: Satire as Conflict Irresolution. In: Arethusa 32,3 (1999), 337–352.

Schlegel, Catherine: Horace and His Fathers: *Satires* 1.4 and 1.6. In: AJPh 121 (2000), 93–119.

Schlegel, Catherine: Satire and the Power of Speech. Madison WI 2005.

Schlegel, Catherine: Horace and the Satirist's Mask: Shadowboxing with Lucilius. In: A Companion to Horace. Hrsg. v. Gregson Davis. Oxford 2010, 251–270.
Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler (unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner), Andreas Arndt und Ulrich Breuer. 4. Abteilungen, 35 Bände. Abt. 1 = Bde. 1–10: Kritische Neuausgabe; Abt. 2 = Bde. 11–22: Schriften aus dem Nachlass; Abt. 3 = Bde. 23–32: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel; Abt. 4 = Bde. 33–35: Editionen, Übersetzungen, Berichte. Paderborn, München, Wien und Zürich 1958. http://d-nb.info/550601988 [08. Dezember 2021]. [KFSA]
Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente. In: Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. München, Paderborn und Wien 1967, 165–255.
Schmeling, Gareth (Hrsg.): The Novel in the Ancient World. Leiden, New York und Köln 1996.
Schmeling, Gareth: A Commentary on the Satyrica of Petronius. Oxford 2011.
Schmidt, Arno: Tina oder über die Unsterblichkeit. Frankfurt a.M. 2013.
Schmidt, Ernst A.: Clinamen. Eine Studie zum dynamischen Atomismus der Antike. Heidelberg 2007.
Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. Freiburg i. B. und München 1975.
Schmidt-Biggemann, Wilhelm. Vom enzyklopädischen Satiriker zum empfindsamen Romancier. Jean Pauls frühe Entwicklung. In: Jean Paul: Sämtliche Werke. II/4. Hrsg. v. Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann. München 1985, 263–292.
Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Sokrates im Dickicht der Aufklärung. In: Der fragende Sokrates (Colloquium Rauricum, Bd. 6). Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Leipzig 1999, 132–151.
Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Christologische Poesie. Bemerkungen an Hamanns *Aesthetica in nuce*. In: Ach so verstehen wir. Texte über das Verstehen. Hrsg. v. Sabine Schulte. Münster 2014, 140–160.
Schmidt-Haberkamp, Barbara: Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury. München 2000.
Schmidt-Haberkamp, Barbara: ›Go to the poets‹: die Kunst des Selbstgesprächs bei Shaftesbury. In: Thema: Shaftesbury (Aufklärung 22). Hrsg. v. Rainer Godel und Insa Kringler. Hamburg 2010, 17–40.
Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37 (2002), 35–52.
Schmitz-Emans, Monika: Jean Pauls Schriftsteller – Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzung. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 43 (2008), 137–169.
Schmitz-Emans: Autorschaft als Maskenspiel des Ichs bei Jean Paul. In: Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima. Hrsg. v. Simona Bartoli Kucher, Dorothea Böhme und Tatiana Floreancig. Tübingen 2011a, 63–84.
Schmitz-Emans, Monika: Jean Pauls Schriftsteller – Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzung: Kleinere Schriften vor 1800. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 46 (2011b), 167–180.
Schmitz-Emans, Monika: Jean Pauls Schriftsteller – Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen: Schriftsteller in den Flegeljahren. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 47 (2012), 159–192.
Schmitz-Emans, Monika: Schriftsteller im *Titan*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 54 (2019), 29–56.
Schmitz-Emans, Monika: Inszenierungen auf dem Text-Theater. Über Schriftreflexion und typographische Gestaltung bei Samuel Richardson, Laurence Sterne und Johann Georg Hamann. In: »… sind noch in der Mache«. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019. Hrsg. v. Eric Achermann und Janina Reibold. Göttingen 2021, 217–240.

Schmitzer, Ulrich: Der Maecenaskreis macht einen Ausflug, oder: Wie Horaz die Politik zur Privatsache macht. In: Per attentam Caesaris aurem: Satire – die unpolitische Gattung? Hrsg. v. Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker. Tübingen 2009, 99–115.

Schmude, Michael P.: Art. Rhythmus. In: HWRh, Bd. 8 (2007), Sp. 223–241.

Schneegans, Heinrich: Studie der grotesken Satire. Straßburg 1894.

Scholl, Dorothea: Zur Genealogie, Phänomenologie und Theorie des Grotesken. In: Interlitteraria 2 (1997), 15–39.

Scholl, Dorothea: Von den »Grottesken« zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004.

Schöne, Wilhelm (Hrsg.): Die Satiren und Briefe des Horaz/Sermones et Epistulae. Berlin 2014.

Schönert, Jörg: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart 1969.

Schönert, Jörg: Satirische Aufklärung. Konstellationen und Krise des satirischen Erzählens in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bislang unveröffentlichte Habilitationsschrift [eingereicht 1976 beim Fachbereich 14 der Universität München]. 23. November 2021: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/aufklaerung/schoenert_satirische_aufklaerung.pdf [2010].

Schönert, Jörg: Der satirische Roman von Wieland bis Jean Paul. In: Handbuch des deutschen Romans. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983, 204–225.

Schönert, Jörg: Theorie der (literarischen) Satire: Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: Textpraxis 2.1 (2011). 23. November 2021: www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire [2011].

Schröter, Robert: Studien zur varronischen Etymologie. Erster Teil. Wiesbaden 1959.

Schumacher, Eckhard: Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt a.M. 2000.

Schumacher, Meinolf: »… der kann den texst und och die gloß.« Zum Wortgebrauch von ›Text‹ und ›Glosse‹ in deutschen Dichtungen des Spätmittelalters. In: ›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Hrsg. v. Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine. Göttingen 2006, 207–227.

Schumm, Johanna: Ausschweifender Witz. Vor- und Nachgeschichten einer anderen Vernunft (von Gracián und Descartes über Bouhours und de la Houssaye zu Thomasius, Gottsched und Baumgarten). In: Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Bernadette Grubner und Peter Wittemann. Berlin/Boston 2022, 143–162.

Schumann, Robert: Tagebücher. Hrsg. v. Georg Eismann. Bd. 1: 1827–1838. Leipzig 1971, 73–244.

Schüttpelz, Erhard: Art. Humor. In: HWRh, Bd. 4 (1998), Sp. 86–98.

Schüttpelz, Erhard: Katachrese. In: Von ›Allusion‹ bis ›Metonymie‹. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Wirkmacht rhetorischer Tropen und Figuren. Hrsg. v. Melanie Möller. Heidelberg 2021, 165–186.

Schwaderer, Christian: Jean Pauls Quellmaschinerie. Der satirische Nachlass aus textgenetischer Sicht. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), 99–108.

Schweikert, Uwe: Studien zu Jean Pauls »Komet«. »Der Komet« als ironisch-selbstparodistisches Schlußwerk Jean Pauls. Stuttgart 1971.

Schweizer, Hans Rudolf: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der »Aesthetica« A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung. Basel und Stuttgart 1973.

Schwindt, Jürgen Paul: Blinde Mimesis. Über Ordo und Kontingenz in der literaturgeschichtlichen Traditionsbildung (Horaz und Petron). In: Dictynna 1 (2004), 213–230.

Schwindt, Jürgen Paul: Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, *Metamorphosen* 3, 131–259). Heidelberg 2016.
Scodel, Ruth: Horace, Lucilius, and Callimachean Polemic. In: HSCP 91 (1987), 199–215.
Seitz, Sergej und Gerald Posselt: Theorien der Metapher: Die Provokation der Philosophie durch das Unbegriffliche. In: Handbuch Rhetorik und Philosophie. Hrsg. v. Andreas Hetzel und Gerald Posselt. Berlin und Boston 2017, 421–450.
[Sen. apocol.]: L. Annaei Senecae Apokolokyntosis ed. R. Roncali. Leipzig 1990.
Senkel, Christian: »Invalide des Apolls« – Zur Kultur evangelischer Selbstschwächung bei Hamann. In: Johann Georg Hamann: Religion und Gesellschaft. Hrsg. v. Manfred Beetz und Andre Rudolph. Berlin und Boston 2012, 228–244.
Senzel, Dennis: Werkchen, die zum Werk werden. Zu Jean Pauls »Wochenschrift«. In: Colloquia Germanica 49.2/3 (2016), 119–136.
Serres, Michel: Der Parasit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1984.
Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Hrsg. v. Lawrence E. Klein. Cambridge 2000.
Shakespeare, William: As you like it. In: The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Hrsg. v. Agnes Latham. London 1975.
Shanzer, Danuta (Hrsg.): A philosophical and literary commentary on Martianus Capella's de nuptiis Philologiae et Mercurii. Berkeley 1986.
Sharland, Suzanne: Horace in Dialogue: Bakhtinian Readings in the *Satires*. Bern und Frankfurt a.M. 2010.
Sick, Birgit: Jean Pauls unveröffentlichte Satiren- und Ironiehefte (1782–1803). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2001), 205–217.
Sick, Birgit: Jean Pauls nachgelassene ›Satiren und Ironien‹ als Werkstatt-Texte. Schreibprozeß – Werkbezug – Optionale Schreibweisen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41 (2006), 51–70.
Sick, Birgit: ›Beigeleimte‹ Vorgeburten. Über eine Publikationsstrategie Jean Pauls. In: Autoren und Redaktoren als Editoren. Tübingen 2008, 226–239.
Sick, Birgit. His trails do not fade. Jean Pauls Schreibwerkstatt als Hypertext. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 50 (2015), 57–94.
Simon, Ralf: Den Tod erzählen. Jean Pauls Thanatologie (Titan). In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Hrsg. v. Claudia Albes und Christiane Frey. Würzburg 2003, 235–253.
Simon, Ralf: Das Universum des Schreibens in Kuhschnappel (Jean Paul, Siebenkäs – Roman Jakobson). In: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«: Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004a, 140–155.
Simon, Ralf: Herzensangelegenheiten (Jean Paul, Siebenkäs). In: Romantische Wissenspoetik: die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg 2004b, 273–285.
Simon, Ralf: Commercium und Verschwörungstheorie. Schillers »Geisterseher« und Jean Pauls »Titan«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41 (2006), 221–245.
Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.
Simon, Ralf: Das Wort beim Namen nennen. Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes. In: Name, Ding. Referenzen. Hrsg. v. Stefan Börnchen, Georg Mein und Martin Roussel. München 2012, 91–106.
Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
Simon, Ralf: Durcheinanderprosa (Jean Paul, Wilhelm Raabe, Arno Schmidt). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49 (2014a), 19–37.

Simon, Ralf: Rhetorik in konstitutionstheoretischer Funktion (Leibniz, Baumgarten, Herder). In: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. dems. Heidelberg 2014b, 113–127.

Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. In: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen. Hrsg. v. Armen Avanessian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014c, 124–144.

Simon, Ralf: Begriff und Idee der Prosa. Arno Schmidt und die ästhetiktheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts. In: Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich. Göttingen 2016a, 347–363.

Simon, Ralf: Petites perceptions und ästhetische Form. In: Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800. Hrsg. v. Wenchao Li und Monika Meier. Hildesheim, Zürich und New York 2016b, 203–229.

Simon, Ralf: Rhetorik und Philosophie in der Frühgeschichte der philosophischen Ästhetik. In: Handbuch Rhetorik und Philosophie. Hrsg. v. Andreas Hetzel und Gerald Posselt. Berlin und Boston 2017, 189–215.

Simon, Ralf: Form und Formbegriff bei Jean Paul. In: Jahrbuch den Jean-Paul-Gesellschaft 53 (2018a), 5–31.

Simon, Ralf: Was genau heißt: ›Projektion des Äquivalenzprinzips‹? Roman Jakobsons Lehre vom Ähnlichen. In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. v. Martin Endres und Leonhard Herrmann. Stuttgart 2018b, 121–138.

Simon, Ralf: ›Die unsichtbare Loge‹: Alchemie und magia naturalis. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 54 (2019), 186–206.

Simon, Ralf: Zur Theorie der Prosa: Zwischen semiotischem Nullniveau und hypertropher Selbstreferenz. In: Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie. Hrsg. v. Svetlana Efimova und Michael Gamper. Berlin und Boston 2021, 113–130.

Sinn, Christian: Jean Paul. Hinführung zu seiner Semiologie der Wissenschaften. Stuttgart 1995.

Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Frankfurt a.M. 1984.

Slater, Niall W.: Reading Petronius. Baltimore und London 1990.

Sloane, Thomas O.: Reinventing Inventio. In: College English 51.5 (1989), 461–473.

Sloane, Thomas O.: On the Contrary. The Protocol of Traditional Rhetoric. Washington 1998.

Smith, Paul J.: Gedächtnis und Gedächtniskunst bei Rabelais. In: Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750. Hrsg. v. Jörg Jochen Berns und Walter Neuber. Tübingen 1993, 222–236.

Solms, Friedhelm: Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder. Stuttgart 1990.

Sparado, Katrina L.: On Classification and the Grotesque: Theorising Para-Genre in Early Modern Nonsense Verse and Montaigne's *Essais*. In: Journal of Language, Literature and Culture 66 (2019), 16–30.

Spiekermann, Björn: Socrates christianus – Socrates atheus. Zur Vorgeschichte von Eberhards Neuer Apologie in der Frühen Neuzeit. In: Ein Antipode Kants? Johann August Eberhard im Spannungsfeld von spätaufklärerischer Philosophie und Theologie. Hrsg. v. Hans-Joachim Kertscher und Ernst Stöckmann. Berlin und Boston 2012, 135–164.

Spitzer, Leo: Über französisch gros. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 57.1/2 (1933), 67–76.

Sprengel, Peter: Herodoteisches bei Jean Paul. Technik, Voraussetzungen und Entwicklung des ›gelehrten Witzes‹. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 10 (1975), 213–248.

Sprengel, Peter (Hrsg.): Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland. München 1980.

Squire, Michael: Framing the Roman »still life«: Campanian Wall-Painting and the Frames of Mural Make-Believe. In: The Frame in Classical Art. A Cultural History. Hrsg. v. Verity Platt und Michael Squire. Cambridge 2017, 188–253.

Staats- und Gelehrte Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Num. 102. Am Mittewochen, den 25 Junii, Anno 1760, [4].

Staiger, Emil (Hrsg.): Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Frankfurt a.M. 1966.

Staiger, Emil: Jean Paul: ›Titan‹. Vorstudien zu einer Auslegung. In: Jean Paul. (Wege der Forschung Bd. 336). Hrsg. v. Uwe Schweikert. Darmstadt 1974, 115–154. [zuerst in: Emil Staiger: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert. Zürich 1943].

Starobinski, Jean: Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris 1971.

Starobinski, Jean: Montaigne en mouvement. Paris 1993.

Steffes, Harald: Der Genius aus der Wolke. Hamanns Brief an Kant vom 27.7.1759 als Keimzelle der »Sokratischen Denkwürdigkeiten«. In: Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010 [Acta 2010]. Hrsg. v. Manfred Beetz und Johannes von Lüpke. Göttingen 2016, 173–200.

Stein, K. Heinrich von: Die Entstehung der neueren Ästhetik. Hildesheim 1964 [1886].

Stenuit, Bernard: *Sal horatianus* et commentaire humanistes, de Landino à Daniel Heinsius. In: Le »sel« antique: Epigramme, satire, théâtre et polémique/Das »Salz« der Antike: Epigramm, Satire, Theater, Polemik (Collegium Beatus Rhenanus – 6). Hrsg. v. Marie-Laure Freyburger-Galland und Henriette Harich-Schwarzbauer. Stuttgart 2016, 161–170.

Stingelin, Martin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hrsg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti. München 2004, 7–21.

Stockhammer, Robert: Grammatik. Wissen und Macht in der Geschichte einer sprachlichen Institution. Berlin 2014.

Stoellger, Philipp: Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont. Tübingen 2000.

Störmer-Caysa, Uta: Satura: Figur und Idee bei Martianus Capella – und wie Notker sie vielleicht dachte. In: Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Hrsg. v. Carsten Jakobi und Christine Waldschmidt. Bielefeld 2015, 387–403.

Striker, Gisela: Aristoteles über Syllogismen »Aufgrund Einer Hypothese«. In: Hermes 107.1 (1979), 33–50.

Stubbe, Heinrich: Die Verseinlagen im Petron. Eingel. u. erklärt v. dems. Leipzig 1933.

Studer, Thomas: Rekonkretisierung als Schreibmotiv bei Hamann. In: Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992. Hrsg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris und Wien 1996, 143–160.

Stullich, Heiko: Parasiten, eine Begriffsgeschichte. In: Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte 2/1. Hrsg. v. Ernst Müller (E-Journal 2013), 21–29.

Stünkel, Knut Martin: Leibliche Kommunikation. Studien zum Werk Johann Georg Hamanns. Göttingen 2018.

Sullivan, John Patrick: The Satyricon of Petronius. A Literary Study. London 1968.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig 1774.

Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik. Frankfurt a.M. 1974.

Tatum, W. Jeffrey: *Ultra legem*: Law and Literature in Horace, *Satires* II 1. In: Mnemosyne. A Journal of Classical Studies 51, Fasc. 6 (1998), 688–699.

Taylor, Daniel J.: Declinatio. A study of the linguistic theory of Marcus Terentius Varro. Amsterdam 1974.

Taylor, Daniel J.: Varro and Early Latin Language Science. In: Concise History of the Language Sciences. From the Sumerians to the Cognitivists. Hrsg. v. E. F. K. Koerner und R. E. Asher. Oxford 2014, 103–107.

Taylor, Daniel J.: A Note on Varro and *Etymologiae a Contrariis.* In: Historiographia Linguistica 43 (2016), 1–9.

Teuber, Bernhard: Art. Fest/Feier. In: ÄG, Bd. 2 (2010), 367–379.

Teuffel, Wilhelm Sigismund: Geschichte der römischen Literatur. Bd. 3. Leipzig 1913.

Thorsen, Thea S. und Stephen Harrison (Hrsgg.): Dynamics of Ancient Prose. Biographic, Novelistic, Apologetic. Berlin und Boston 2018.

Tierney-Hynes, Rebecca: Shaftesbury's Soliloquy: Authorship and the Psychology of Romance. In: Eighteenth-Century Studies 38 (2005), 605–621.

Tilg, Stefan: Die ›Flucht‹ als literarisches Prinzip in Petrons *Satyrica*. In: Materiali e discussioni per gli studi classici 49 (2002), 213–226.

Trabant, Jürgen: Die Schäferstunde der Feder. Hamanns Fußnoten zu Buffons ›Rede über den Stil‹. In: Stilfragen. Hrsg. v. Willi Erzgräber und Hans-Martin Gauger. Tübingen 1992, 107–128.

Trappen, Stefan: Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock. Tübingen 1994.

Tröger, Thilo: Art. Fremdwort. In: HWRh, Bd. 3 (1996), Sp. 465–472.

Trösch, Jodok: Wildes Übersetzen. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Verfahrens bei Johann Fischart und Arno Schmidt. Diss. Basel 2021.

Uehlein, Friedrich A.: Kosmos und Subjektivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen. Freiburg 1976.

Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Jena 1911.

Valladares, Hérica: Pictorial paratexts: Floating figures in Roman wall painting. In: The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers. Hrsg. v. Laura Jansen. Cambridge 2014, 176–205.

Vannini, Giulio: Petronius 1975–2005: bilancio critico e nuove proposte. Lustrum 49. Göttingen 2007.

Marcus Terentius Varro: *De lingua Latina. On the Latin Language* Hrsg. und übers. v. Roland G. Kent. 2 Bde. Bd. I. Cambridge MA und London 1978.

Marcus Terentius Varro: Saturae Menippeae (Subsidia Classica 6). Bd. I–IV. Hrsg., übers. u. komm. v. Werner A. Krenkel. St. Katharinen 2002. [= Krenkel 2002]

[Varro l.l.]: Marcus Terentius Varro: De Lingua Latina: Vol. 2. Translation and Commentary by Wolfgang David Cirilo de Melo. Oxford 2019.

[Varro Men.]: Marcus Terentius Varro: Saturarum Menippearum Fragmenta ed. Raymond Astbury. Leipzig 2013.

Veitenheimer, Bernhard: Synästhetik des Bedeutens. Zur Semantisierung der Typographie bei Johann Georg Hamann. In: Typographie & Literatur. Hrsg. v. Rainer Falk und Thomas Rahn. Frankfurt a.M. 2016, 75–103.

Vélez de Guevara, Luis: El diablo cojuelo. Madrid 1641.

[Verg. Aen.]: P. Vergilii Maronis Opera rec. brevique adnotatione critica instrux. R.A.B. Mynors. Oxford 1980.

Versnel, Hendrik S.: Die Saturnalien. Zu Fragen von Ursprung, Funktion und Bedeutung. In: Verkehrte Welten? Hrsg. v. Dominik Fugger. München 2013, 72–101.

Viering, Jürgen: Jean Paul und August Lafontaine. Überlegungen zur Diskussion um Empfindsamkeit und Sentimentalität zwischen 1795 und 1805. In: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext. Hrsg. v. Klaus Garber und Ute Széll. München 2005, 235–252.
[Vitr.]: *Vitruvii De Architectura Libri Decem*. Friedrich Krohn. Leipzig 1912.
Vogel, Juliane: Luftkugel und fliegendes Auge. »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch«. In: Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Ulrich Stadler und Karl Wagner. München 2005, 55–72.
Vogel, Juliane: Einführung. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015. Hrsg. v. Albrecht Koschorke. Stuttgart 2017, 305–315.
Vogt-Spira, Gregor: Ars pervertendi. I *Satyrica* di Petronio e i limiti del rovesciamento. In: Pervertere: Ästhetik der Verkehrung: Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption. Hrsg. v. Luigi Castagna und Gregor Vogt-Spira. München und Leipzig 2002, 193–211.
Vogt-Spira, Gregor: *Cum igitur afflari possis ad meditandam sylvam.* Julius Caesar Scaliger und das Gattungsproblem der Silve. In: La silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe, de l'Antiquité au XVIIIe siècle. Hrsg. v. Perrine Galand und Sylvie Laigneau-Fontaine. Turnhout 2013, 79–97.
Voigt, Günther: Die humoristische Figur bei Jean Paul. München ^{2}1969.
Volk, Katharina: Varro and the disorder of things. In: Harvard Studies in Classical Philology 110 (2019), 183–212.
Volzhin, Sergei: Johann Georg Hamann. Wiederentdeckung der coincidentia oppositorum im Zeitalter der Aufklärung. Regensburg 2018.
Wachter, Rudolf: Art. Schrift. In: DNP, Bd. 11 (2001), 232–241.
Wachter, Rudolf: Varro (Marcus Terentius Varro, Reatinus) De lingua Latina. In: DNP, Suppl. I, Bd. 7: Die Rezeption der antiken Literatur. Hrsg. v. Christine Walde in Verbindung mit Brigitte Egger. Stuttgart 2010, Sp. 1057–1064.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Anatomisten und Seefahrer oder: Die Melancholie des Erzählens. In: Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit. Hrsg. v. Bernhard Greiner und Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2000, 95–115.
Walsh, Patrick Gerard: The Roman Novel: The ›Satyricon‹ of Petronius and the ›Metamorphoses‹ of Apuleius. Cambridge 1970.
Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), 176–209.
Webster, Peter, Daniel M. Perrine und Carl A. P. Ruck: Mixing the Kykeon. In: ELEUSIS. Journal of Psychoactive Plants and Compounds, New Series 4 (2000), 55–86.
Wehle, Winfried: Proteus im Spiegel. Zum reflexiven Realismus des Nouveau Roman. (Statt einer Einleitung). In: Nouveau Roman. Hrsg. v. dems. Darmstadt 1980, 1–28.
Weigl, Engelhard: Aufklärung und Skeptizismus. Untersuchungen zu Jean Pauls Frühwerk. Hildesheim 1980.
Weiher, Anton (Hrsg.): Homerische Hymnen. München 1989.
Weimar, Klaus: Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Hrsg. v. Heinrich Bosse. Freiburg 1999, 49–62.
Weinbrot, Howard D.: Menippean Satire Reconsidered. From Antiquity to the Eighteenth Century. Baltimore 2005.
Weinreich, Otto: Römische Satiren. Ennius, Lucilius, Varro, Horaz, Persius, Juvenal, Seneca, Petronius. Mit einem Essay ›Zum Verständnis der Werke‹. Hamburg 1962.
Weiß, Wolfgang (Hrsg.): Die englische Satire. Darmstadt 1982.

Weiß, Wolfgang: Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts. Epoche, Werk, Wirkung. München 1992.
Weissenberger, Klaus: Art. Prosa. In: HWRh, Bd. 7 (2005), Sp. 321–348.
Weissenberger, Michael: Literaturtheorie bei Lukian. Untersuchungen zum Dialog Lexiphanes. Stuttgart und Leipzig 1996.
Weisstein, Ulrich: Art. Groteske. In: HWRh, Bd. 3 (1996), Sp. 1196–1205
Wellbery, David E.: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge MA 1984.
Welle, Florian: Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2009.
Wels, Volkhard: Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert. Berlin 2000.
Wenz, Gunther: Spinozismus substanzloser Subjektivität. Jacobi und Jean Paul wider Fichtes Ichphilosophie. In: Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 61.3 (2019), 388–413.
Westerwelle, Karin: Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays. München 2002.
Westra Haijo J.: The Juxtaposition of the Ridiculous and the Sublime in Martianus Capella. In: Florilegium 3 (1981), 198–214.
Wetzel, Michael: Der monströse Stil. J. G. Hamanns Metakritik der Sprache und das Problem der Subjektivität. In: Katabole 2 (1981), 12–46.
Wiegand, Hermann: Art. Makkaronische Dichtung. In: RLW, Bd. 2 (2007), 527–530.
Wieland, Christoph Martin: Werke in 12 Bänden. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Bd. 9.: Briefe und Satiren des Horaz aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen versehen von C. M. Wieland. Frankfurt a.M. 1986 [1786/1804].
Wieland, Magnus: Gestörter Organismus: Jean Pauls Ästhetik der Abweichung in der Erzählung ›Dr. Katzenbergers Badereise‹. In: New German Review: A Journal of Germanic Studies 24.1 (2011a), 7–25.
Wieland, Magnus: Jean Pauls Sudelbibliothek. Makulatur als poetologische Chiffre. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 46 (2011b), 97–119.
Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. Hannover 2013.
Wieland, Magnus: Litteratur. Die Lesbarkeit des Mülls. In: Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur. Hrsg. v. David-Christopher Assmann, Norbert Otto Eke und Eva Geulen. Berlin 2014, 33–50.
Wiethölter, Waltraud: Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls. Tübingen 1979.
Wiethölter, Waltraud: Jean Paul – »Flegeljahre« (1804/05). In: Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1981, 163–193.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Zukunftsphilologie! Eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches »geburt der tragödie«. Berlin 1872.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Griechische Verskunst. Darmstadt 1962 [Berlin 1921].
Will, Michael: Lesen, um zu schreiben – Jean Pauls Exzerpte. In: Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit. Hrsg. v. Markus Bernauer, Angela Steinsiek und Jutta Weber. Berlin 2013, 39–48.
Will, Michael: Findbuch zu Jean Pauls Exzerpten. Würzburg 2019.
Willer, Stefan: Poetik der Etymologie. Texturen sprachlichen Wissens in der Romantik. Berlin 2003.
Willer, Stefan: ›Ein geschickter Gebrauch dieser massoretischen Zeichen‹. Philologische Schriftbildlichkeit am Beispiel Johann Georg Hamanns. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer. München 2005, 357–373.
Williams, Junita S.: Towards a Definition of Menippean Satire. Diss. Nashville TN 1966.
Winkler, Martin M.: The Persona in Three Satires of Juvenal. Hildesheim 1983.

Winter-Froemel, Esme: Art. Wortspiel. In: HWRh, Bd. 9 (2009), Sp. 1429–1444.
Wirth, Uwe: Geburt des Autors aus dem Geiste der Herausgeberschaft 2008.
Wirth, Uwe: Zitieren, Pfropfen, Exzerpieren. In: Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. Hrsg. v. Martin Roussel. Paderborn 2012, 79–98.
Wirtz, Thomas: Editorischer Anhang nebst Einblicken in Jean Pauls Nachlaß. In: Jean Paul: Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Hrsg. v. Kurt Wölfel und Thomas Wirtz. Frankfurt a.M. 1996, 283–295.
Wirtz, Thomas: »Ich komme bald, sagt die Apokalypsis und ich«. Vorläufiges über den Zusammenhang von Weltende und Autorschaft bei Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998), 47–84.
Wirtz, Thomas: Die Erschließung von Jean Pauls Exzerpten. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999), 27–30.
Wiseman, Timothy Peter: Remembering the Roman People: Essays on Late-Republican Politics and Literature. Oxford 2009.
Wöbkemeier, Rita: Erzählbare Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990.
Wölfel, Kurt: Epische und satirische Welt. In: Wirkendes Wort 10 (1960), 85–98.
Wölfel, Kurt (Hrsg.): Sammlung zeitgenössischer Rezensionen von Jean Pauls Werken. Bd. I: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 13 (1978); Bd. II: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 16 (1981); Bd. III: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 18 (1983); Bd. IV: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 23 (1988).
Wölfel, Kurt: Die Unlust zu fabulieren. Über Jean Pauls Romanfabeln, besonders im »Titan«. In: Digressionen. Wege zur Aufklärung. Festgabe für Peter Michelsen. Hrsg. v. Gotthardt Frühsorge, Klaus Manger und Friedrich Strack, Teil 1. Heidelberg 1984, 163–175.
Wölfel, Kurt: ›Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt‹. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie. In: Wölfel, Kurt: Jean-Paul-Studien. Frankfurt a.M. 1989 [1966], 259–300.
Wölfel, Kurt und Thomas Wirtz (Hrsgg.): Jean Paul: Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Frankfurt a.M. 1996.
Woytek, Erich: Sprachliche Studien zur Satura Menippea Varros. Wien, Köln und Graz 1970.
Wuthenow, Ralph-Rainer: Allegorieprobleme bei Jean Paul. Eine Vorstudie. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 5 (1970), 62–84.
Yates, Wilson: An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations. In: The Grotesque in Art and Literature. Hrsg. v. James Luther Adams und Wilson Yates. Michigan und Cambridge 1997, 1–67.
Zamperini, Alessandra: Ornament and the Grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau. London 2008.
Zanker, Andreas T.: Greek and Latin Expressions of Meaning. The Classical Origins of a Modern Metaphor. München 2016.
Zaus, Petra: Von Varianten und Variationen – Bd. II/9 *Einfälle, Bausteine, Erfindungen*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41 (2006), 41–50.
Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste. Halle und Leipzig 1731–1754. https://www.zedler-lexikon.de// [29. November 2021].
Zeitlin, Froma I.: Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 102 (1971), 631–684.
Zetzel, James E. G.: Ennian Experiments. In: AJPh 95 (1974), 137–140.
Zetzel, James E. G.: Horace’s Liber Sermonum. The structure of ambiguity. In: Arethusa 13 (1980), 59–77.

Zimmermann, Bernhard: Lucilius und Aristophanes. In: Der Satiriker Lucilius und seine Zeit. Hrsg. v. Gesine Manuwald. München 2001, 188–196.
Zymner, Rüdiger: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn 1995.

Weitere Quellen

Großer Hans. In: Wikipedia. 15. November 2021: https://de.wikipedia.org/wiki/Großer_Hans [zuletzt geändert am 04. März 2020].

Abbildungen

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Eph.lit. 165–1759, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10540078-2. a: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10540078?page=166,167, links S. 162 (31. März 2023); b: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10540078?page=182,183, Ausschnitt rechts S. 179 (31. März 2023).
Abb. 2: Foto: Yann Forget, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Restes_du_banquet,_mosa%C3%AFque.jpg (31. März 2023).
Abb. 3: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, urn:nbn:de:gbv:3:1-671173. S. 20: https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/11123908 (31. März 2023); S. 21: https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/11123909 (31. März 2023).

Index

https://doi.org/10.1515/9783111001357-013